

उदात्त रस-सिद्धान्त

आर

नयी कविता

डॉ कृष्णदेव झारी

सूर्य-प्रकाशन, नई सड़क, दिल्ली-६

प्रकाशक	सूर्य-प्रकाशन नई सडक, दिल्ली-६
दूरभाष	२६६४१२
मुद्रक	प्रिय प्रिंटिंग एजेन्सी द्वारा सम्राट् प्रेस, दिल्ली आगरा फाइन आर्ट प्रेस राजा की मडी, आगरा
मूल्य	बीस रुपए मात्र जून १९७२

## विषय-सूची

### १ पाश्चात्य काव्य-सिद्धान्त और उदात्त रस-सिद्धान्त

पाश्चात्य काव्य-सिद्धान्त

प्लेटो के काव्य-मत

अरस्तु का विरेचन सिद्धान्त

विरेचन सिद्धान्त और उदात्त रस सिद्धान्त

टालस्टाय का काव्य-सिद्धान्त

कला कला के लिए सिद्धान्त

क्रोचे का अभिव्यजनावाद

मनोवैज्ञानिक अन्तश्चेतनावाद

समाज-शास्त्रीय या मार्क्सवादी सिद्धान्त

रिचर्ड्स का मनोवैज्ञानिक मूल्य का सिद्धान्त

रस सिद्धान्त की उपयोगिता पर सदेह

उदात्त रस सिद्धान्त

काव्यात्मा की गवेषण

उदात्त रस ही काव्य का मानदण्ड

रस के आघार पर व्यावहारिक समीक्षा का स्वरूप

### २ प्राचीन आचार्यों का रस-दृष्टि-दोष

### ३ रसो के उदात्त रूप

#### (क) रस-सामग्री में उदात्तता

स्थायी भावों का मनोवैज्ञानिक विवेचन

विभाव-पक्ष-विवेचन

आलम्बन-उद्दीपन आदि रस-अवयवों पर नई दृष्टि

अनुभाव-उद्दीपन

संचारीभाव-उद्दीपन

(ख) विविध रसों के उदात्त रूप

- शृङ्गार रस का उदात्त रूप
- बीभत्स रस का वास्तविक मनोवैज्ञानिक रूप
- वीर रस
- करुण रस
- हास्य रस का उदात्त स्वरूप
- व्यग्य और हास्य तथा बीभत्स रस
- अद्भुत रस पर नई दृष्टि
- शान्त रस-विवेचन
- रौद्र रस का सही मनोवैज्ञानिक रूप
- वात्सल्य रस
- भक्ति रस
- प्रेम के अन्य रूप
- स्थायी भाव और रस

४ रस और अनौचित्य—रस-दोष

१५२

- अौचित्यपूर्ण उदात्त रसात्मक काव्य
- कोरा मनोरजनकारी रसात्मक काव्य
- रसाभासयुक्त काव्य रसाभास की नई मीमांसा
- रसाभास या रस-दोष की अनेक स्थितियाँ
- भावाभासयुक्त काव्य

५ काव्य में अश्लीलता का प्रश्न

१७३

- 'अश्लील क्वचिद् गुण' की व्याख्या
- अश्लीलता की कसौटी
- रस-शास्त्र से ही समस्या का समाधान

६ दुःखात्मक भावों से आनन्द और सौन्दर्यानुभूति

१८३

- दुःखात्मक भावों के आस्वाद का रहस्य
- कुरूप दृश्यों से भी सौन्दर्यानुभूति
- स्पृहणीय भाव-वृत्तियाँ स्वतः ही आनन्द और सौन्दर्य-जनक

७ हिन्दी आलोचना के प्रतिमान	१६५
साहित्य-आलोचना—स्वरूप और क्षेत्र आलोचना के आधारभूत अनिवार्य प्रमाधन आलोचना के परिवर्तनीय मानदण्ड समीक्षा के शास्त्र, मार्बभौम मान हिन्दी-समीक्षा के प्रतिमान शुक्ल-पूर्व हिन्दी-समीक्षा शुक्लजी की देन	
८ नई समीक्षा नई कविता	२११
तथाकथित नई समीक्षा रस-विरोधी विचारको की आतियो का निराकरण नई कविता की शक्ति—रसात्मकता नई कविता की दुर्बलता—नीरसता तथा दुरूहता	
९ प्रयोगवाद और नई कविता की परम्परा	२३६
हिन्दी काव्य मे प्रयोगवाद की परम्परा प्रयोगवादी कविता की त्रुटियाँ प्रयोगवाद की उपलब्धियाँ	
१० आधुनिक भाव-बोध और नई कविता	२४८
परम्परा और आधुनिकता नई कविता मे आधुनिक भाव-बोध	
११ अकविता : एक फैशन	२६२
१२ मुक्त छन्द-शैली और नई कविता	२६६





## पाश्चात्य काव्य-सिद्धांत और उदात्त रस-सिद्धांत

प्राचीन काल से भारतीय और पाश्चात्य विद्वान् काव्य के स्वरूप, उसकी शक्ति या आत्मा तथा कसौटी का अन्वेषण और विवेचन करते आ रहे हैं। भारतीय मनीषा ने दीर्घकालीन चिंतन-मनन के पश्चात् रस-सिद्धात के रूप में एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण काव्य-सिद्धात प्रदान किया। जहाँ भारतीय काव्य-चिंतन की एक अदूट परम्परा लक्षित होती है, वहाँ पाश्चात्य काव्य-चिंतन में बिखराव अधिक है, पूर्वापर चिंतन के क्रमिक विकास द्वारा किसी एक सुनिश्चित सर्वग्राह्य सिद्धात-निर्माण का प्रयास कम है। फिर भी चिंतन की अनेक धाराएँ कुछ मोड़ों पर मिलती और आदान-प्रदान करती ही रही हैं। अनेक स्थितियों में न केवल पाश्चात्य काव्य-सिद्धातों में तालमेल की दिशाएँ दिखाई देती हैं, अपितु कुछ बातों में भारतीय और पाश्चात्य काव्य-सिद्धातों में भी अनायास समानता के संकेत मिलते हैं।

भारतीय काव्य-चिंतन का मुख्य आधार भाव-रस रहा है। भरत मुनि से लेकर आधुनिक युग के आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, डा० नगेन्द्र, आचार्य नददुलारे बाज-पेयी, हजारीप्रसाद द्विवेदी आदि अधिकांश काव्य-चिंतकों ने रसानुभूति को काव्य का प्रमुख तत्त्व माना है। वर्तमान काल में कुछ विचारक रस-सिद्धात की उपयोगिता पर सदेह करने लगे हैं और इसका खुला विरोध भी हो रहा है। हम इस विरोध और आक्षेप पर भी आगे विस्तारपूर्वक विचार करेंगे, यहाँ अभी यही कहना है कि भारतीय काव्य-चिंतन का सुफल मुख्यरूप से रस-भाव ही है।

पाश्चात्य काव्य-सिद्धात . रस-सिद्धान्त का प्रतिपाद्य है कि (१) काव्यरस या काव्यानन्द भाव जन्य आनन्दानुभूति है। काव्य में उदात्त और स्पृहणीय भाव ही सहृदय-आनन्द का विषय बनते हैं। (२) रसानुभूति या उदात्त भावानुभूति ही काव्य की श्रेष्ठानुभूति है। यह भावानुभूति ही सर्वाधिक प्रभावी होती है। रस सिद्धान्त इस भावानुभूति को ही सर्वाधिक मूल्यवान मानता है। यद्यपि पाश्चात्य काव्य-चिंतन रस और भावानुभूति के मनोविज्ञान को अपनाकर नहीं चला और यही कारण है कि पाश्चात्य काव्य-सिद्धात काव्यानुभूति की मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया को उस सूक्ष्मता के साथ नहीं पकड़ पाये जिस सूक्ष्मता से भारतीय रसाचार्यों ने इस पर विचार किया है पर फिर भी आनुषंगिक रूप से प्लेटो से लेकर टालस्टाय, रिचर्ड्स आदि तक सभी प्राचीन और आधुनिक पाश्चात्य विद्वानों ने भी काव्य में भावानुभूति का महत्त्व स्वीकार किया है। अनेक पाश्चात्य विद्वानों की अनेक ऐसी उक्तियाँ प्रकट की जा

सकती हैं, जिनसे रस-भाव की महत्ता स्पष्ट प्रमाणित होती है और जो परोक्षत रस-सिद्धांत के समर्थन की सूचक है।

प्लेटो के काव्य-मत ग्रीक समीक्षा के इतिहास में पहला नाम प्लेटो का आता है। वस्तुतः प्लेटो या प्लेटो (४२७ ई० पू०-३४७ ई० पू०) ग्रीक साहित्य समीक्षा के इतिहास में ही नहीं, समग्र पाश्चात्य समीक्षा के इतिहास में प्रथम विचारक माने जाते हैं। प्लेटो प्रसिद्ध विद्वान सुकरात के शिष्य थे और मूलतः एक दार्शनिक एवं नीतिकार थे। काव्य या साहित्य के कतिपय पक्षों पर प्लेटो ने आनुषंगिक रूप से ही एक दार्शनिक या नीतिकार के नाते विचार किया है, न कि साहित्य-शास्त्री के रूप में। फिर भी उनके साहित्य-सम्बन्धी मतव्य इतने विचारोत्तेजक सिद्ध हुए कि उन्हीं से पाश्चात्य या ग्रीक-साहित्य-शास्त्र और सौन्दर्य-शास्त्र की नींव पड़ी।

प्लेटो से पूर्व यूनान में कवि और काव्य-सम्बन्धी बड़ी उच्च धारणा थी। कवि को दिव्य सदेश का वाहक, अलौकिक प्रतिभा-सम्पन्न व्यक्ति समझा जाता था। ओरफियस (Orpheus), मॉफेयस (Mufaeus), हेसिओड (Hesiod) आदि पूर्ववर्ती विद्वान् काव्य को ज्ञान का भण्डार तथा कवि को शिक्षक मानते थे। महान काव्य वही माना जाता था जिसमें मानव-जीवन को सभ्य और उन्नत बनाने की क्षमता हो। ग्रीक पौराणिक कथाएँ तथा प्राचीन साहित्य उदात्त भावों को जगाने वाला उपयोगी साहित्य था। उसमें ईश्वरीय न्याय की पूर्ण रक्षा की गई थी। किन्तु प्लेटो के समय ग्रीक-त्रासदियों में जीवन की महानता का चित्रण बहुत कम रह गया। प्लेटो के पूर्व होमर ने काव्य-प्रयोजन पर विचार करते हुए उसके कलात्मक सौन्दर्यपरक और परम आनन्ददायक रूप की भूरि-भूरि प्रशंसा की थी। होमर का कहना था कि कलात्मक भ्रम (Illusion of art) उत्पन्न करके कवि अपनी रचना द्वारा आनन्द प्रदान करता है। आनन्द और मनोरजन पर बल ही जाने के कारण प्लेटो के समय का त्रासदी साहित्य जीवन की सशक्त अभिव्यजना से शून्य होने लगा था। प्लेटो के काव्य-सम्बन्धी विचारों की यही साहित्यिक पृष्ठभूमि है।

प्लेटो के युग की सामाजिक और राजनीतिक परिस्थितियों ने भी उसके काव्य-चिंतन को प्रभावित किया। ईसा-पूर्व पाँचवीं शती में यूनान में अराजकता फैली हुई थी। एक के बाद एक राज्य बदल रहे थे। राज्य एवं समाज में अनेक प्रकार के सुधारों की आवश्यकता थी। प्लेटो एक आदर्शवादी सुधारक था। वह ऐथेन्स के प्रत्येक व्यक्ति को एक आदर्श नागरिक और प्रत्येक नगर को एक आदर्श शहर बनाना चाहता था। राष्ट्रीय आवश्यकताओं, युगीन परिस्थितियों तथा समाज-निर्माण की उत्कट अभिलाषा के कारण प्लेटो को उस समय का त्रासदी साहित्य जीवन की उदात्त प्रवृत्तियों से शून्य प्रतीत हुआ। इसीसे उसने ऐसे काव्य और कवि की भर्त्सना की। वह केवल मनोरजन कराने वाले साहित्य को अपने आदर्श राज्य (Ideal State) में स्थान नहीं देना चाहता था। वह अपने नागरिकों को तार्किक और बौद्धिक



बनाना चाहता था, न कि दुर्बल भावुक। अतः प्लेटो की उपयोगितावादी दृष्टि को केवल सौन्दर्य और आनन्द में डुबा देने वाला साहित्य निरर्थक प्रतीत हुआ। प्लेटो ने केवल आनन्द सुख, निष्क्रिय सुख या मिथ्या परितोष को ही ऐसे साहित्य का प्रयोजन मानकर उसकी उपेक्षा की। यह बात कुछ वैसी ही थी, जैसी हम रीतिकालीन घोर शृंगारी रचनाओं के बारे में कहते हैं जिनमें ऐकान्तिक प्रेम और छिछले रोमांस के रूप में रसानन्द के सिवा जीवन को प्रेरित करने की विशेष क्षमता नहीं है। प्लेटो ने इसी से कवि को ख्याली पलाव पकाने वाला निठल्ला प्राणी ही समझ लिया। उस समय के त्रासदी साहित्य के करुण प्रभाव में प्लेटो को जीवन-निर्माण की विशेष शक्ति नहीं दिखाई दी। अतः उसने काव्य की निंदा की। प्लेटो ने स्पष्ट शब्दों में कहा कि जो कला केवल सुख आनन्द (मनोरजन) कराती है, उसे श्रेष्ठ कला नहीं माना जा सकता। वशीवादन, वृन्दगायन कला आदि से केवल सुख आनन्द (मिथ्या परितोष) प्राप्त होता है। दुर्भाग्यवश प्लेटो ने त्रासदी को भी वशीवादन आदि कलाओं की तरह केवल मनोरजन की वस्तु समझ लिया।

प्लेटो की उपयोगितावादी दृष्टि में काव्य के प्रिय पक्ष का कोई महत्त्व नहीं था। वह श्रेय को ही महत्त्वपूर्ण मानता था। त्रासदी में संगीत, लय, छन्द, नाच-गायन आदि को वह केवल मनोरजन के ही साधन मानता था। इनके अतिरिक्त जो कवि-वक्तव्य होता है उसे वह भाषण ही कहता था। इस भाषण में भी यदि मानव-हित की उदात्त कामना का अभाव रहा तो केवल मनोरजन किस काम का? प्लेटो ऐसी भाषण कला को ही श्रेष्ठ मानता था जो मानव आत्मा को उन्नत करे।

प्लेटो को इस बात पर सदेह था कि कवि या त्रासदीकार जो कुछ चित्रित करता है, उन वस्तुओं का उसे वास्तविक ज्ञान होता है। प्लेटो के अनुसार बढई आदि शिल्पी जिस पलंग आदि वस्तु का निर्माण करता है, वह ईश्वरीय, आदर्श और वास्तविक पलंग का अनुकरण ही होता है। इसी प्रकार चित्रकार जिस पलंग का चित्रण करता है, यदि उसका आधार बढई का पलंग है, तो वह अनुकरण का अनुकरण करता है। यदि कलाकार या कवि को वस्तुओं का सच्चा ज्ञान होता तो “वह अनुकरण के बजाय उनके ‘करण’ (रचना) में कहीं अधिक उत्साह दिखाता और वह अपने पश्चात् अनेक सुकृत्य स्मृति-रूप में छोड़ जाता। वीरो के प्रशंसा-गीत गाने वाले कवि की अपेक्षा वह वीर नायक होता जिसके प्रशंसा-गीत गाये जाते हैं।”

हीमर से लेकर अपने समय तक के सब कवियों को प्लेटो ने सत्य से दूर केवल अनुकर्ता माना। उसका विचार था कि अनुकरण में समर्थ होने के कारण कवि “कई कलाओं के रंगों का ही पदों और वाक्यों द्वारा पुनः सृजन करता है।” संगीत आदि मोहक साधनों को उसकी रचना से निकाल दिया जाय तो वह प्रभाव-शून्य हो जाती है। स्पष्ट है कि प्लेटो कवि को नेता, निर्माता, शासक, दार्शनिक या आध्यात्मिक गुरु आदि महापुरुषों से निम्नश्रेणी का प्राणी घोषित करने के लिए ही उसे केवल अनुकर्ता मान बैठा था।

प्लेटो काव्य को दुर्बल भावुकता मान बैठा । उसका कथन है कि अपने आदर्श राज्य में हमें कवियों के प्रवेश का निषेध कर देना चाहिये क्योंकि कवि आत्मा में दुर्बल भावुकता को जागृत और पोषित करता है तथा विवेक-बुद्धि का क्षय करता है । काव्य में साधु पुरुष को भी विचलित और पथभ्रष्ट करने की भयकर क्षमता है । काव्य हमें भावनाओं में डुबा देता है । त्रासदी में हम जब सत् पक्ष के पात्र और नायक को दुःख में विलाप करते देखते हैं, तो हमारी आत्मा को भी दुर्बल हो जाने की सभावना रहती है । वास्तविक जीवन में हमारे ऊपर वैसा ही सकट आने पर हम उसका दृढ़ता से सामना करना चाहते हैं, न कि त्रासदी के नायक की तरह रोना-धोना । अतः प्लेटो का कथन है कि सकटों से घबरा कर रोना-धोना वास्तविक जीवन में लज्जा की बात है । फिर भला विलाप करते हुए नायक में रस लेने और उसकी प्रशंसा करने में कहाँ का औचित्य है ? काव्य करुणा आदि कोमल भावों का परितोष और प्रसादन कराता है । दूसरों के दुर्भाग्य पर यदि हम करुण-विह्वल होते रहे तो अपने ऊपर आये सकट पर काबू पाना कठिन हो जायगा । कामदी भी केवल मनोरजन कराती है । काव्य से कामादि हमारी ऐसी भावनाएँ और इच्छाएँ जागृत होती हैं जिनका हम वास्तविक जीवन में दमन करना चाहते हैं । “काव्य उन भावनाओं को हम पर शासन करने का अवसर देता है, जबकि—यदि हमें अधिक दुःखी और अपकृष्टतर होने की बजाय अधिक सुखी और श्रेष्ठतर बनना है तो—वे हमारे अधीन होनी चाहिये ।” (पारुचात्य काव्य-शास्त्र की परम्परा, पृ० २२, प्लेटो के विचारों का हिन्दी-अनुवाद) । इस प्रकार प्लेटो काव्य के मोहक प्रभाव और भावुकता से आशंकित थे ।

काव्य की इस निंदा के साथ ही प्लेटो ने उदारतापूर्वक यह स्वीकार किया है कि यदि कहीं कोई काव्य आनन्दपूर्ण होने के साथ राजनीतिक विधानों और मानव-जीवन के लिए उपयोगी प्रमाणित हो जाय, तो वह सहर्ष उसका स्वागत करेंगे । इससे सिद्ध होता है कि प्लेटो कोरे आनन्द या मनोरजन के विरुद्ध थे । वह ऐसे आनन्द या मनोरजन के महत्त्व को स्वीकार कर सकते थे, जो जीवन-निर्माण की दृष्टि से उपयोगी भी हो । पर प्लेटो की नैतिक उपयोगितावादी दृष्टि को काव्य में मनोरजन के साथ-साथ उदात्त जीवन-प्रेरणाएँ जगाने की शक्ति प्रतीत नहीं हुई । बस्तुतः प्लेटो ने तत्कालीन मनोरजन-प्रधान साहित्य के आधार पर ही अपने निष्कर्ष निकाले थे । काव्य में जो उदात्त भाव-वृत्तियों को जगाने की शक्ति है, उसे प्लेटो नहीं समझ पाया । काव्य हमारी उत्साह, साहस, प्रेम, धृणा, दया, करुणा आदि ऐसी उदात्त भावनाओं को भी प्रभावशाली ढंग से जगाता है जो मानव आत्मा का परिष्कार करती है—यह प्लेटो नहीं जान पाया । इसके विपरीत, प्लेटो ने काव्य को छिछले और कुत्सित सवैगो और भावनाओं को उत्तेजित करने वाला समझकर उसकी निन्दा कर डाली । रस सिद्धांत का विवेचन करते हुए हम आगे देखेंगे कि वस्तुतः उदात्त भावानुभूति ही काव्य की श्रेष्ठ सिद्धि होती है । अतः कोरे मनोरजनकारी

साहित्य का निषेध करना प्लेटो की एक जबरदस्त देन है यद्यपि भ्रातिवश प्लेटो काव्य की उदात्त शक्ति को समझ नहीं पाये ।

कवि को निठल्ला और निरर्थक प्राणी समझकर उसकी उपेक्षा करना भी प्लेटो की भ्राति थी । ठीक है, बहुत से कवि राष्ट्रनायक, नेता, सेनापति, शासक या धर्मगुरु नहीं बनते, समाज या जीवन-निर्माण का कोई प्रत्यक्ष कार्य नहीं करते, पर अप्रत्यक्ष रूप से उनकी रचनाओ द्वारा जीवन-निर्माण का कार्य संभव होता है, इस तथ्य से इन्कार नहीं किया जा सकता । भ्रातिवश ही प्लेटो काव्य को अनुकरण का अनुकरण या अनुकरण मान बैठा । वास्तविकता यह है कि यदि काव्य को अनुकरण माना जाय तो वह वास्तविक प्राकृतिक वस्तुओ और अनुभूतियो का ऐसा सच्चा अनुकरण है जो कवि-कल्पना-द्वारा वास्तविक ही नहीं, अपितु वास्तविक से भी अधिक आदर्श और महान् हो सकता है । अतः काव्य को सत्य से दुगुना-तिगुना दूर मानना भ्राति ही थी । प्लेटो यह नहीं समझ सका कि काव्य-सत्य भी उतने ही शाश्वत और उदात्त हो सकते हैं, होते हैं, जितने विज्ञान और दर्शन के सत्य । दुर्भाग्यवश प्लेटो यह नहीं समझ सका कि काव्य का सौन्दर्यतत्व भी महत्त्वपूर्ण है और सुन्दरम् के द्वारा ही काव्य का शिवत्व प्रभावी होता है ।

जैसा कि कहा जा चुका है, प्लेटो की इस काव्य-निंदा से ऐसा प्रतीत होता है कि उसने त्रामदी आदि ऐसे काव्यो को लक्ष्य करके फटकार दी है जिनमें त्रास और करुणा का ही संचार होता था मनुष्य को भाग्य की चक्की में पिसता हुआ दिखाया जाता था । यह पिसना, रोना-बोना देखकर ही सम्भवतः प्लेटो को पौरुष के ह्रास का भय हुआ । पर प्लेटो की इस समस्त फटकार और निंदा में भी हम कुछ शब्द ऐसे पा जाते हैं, जो काव्य के शाश्वत सिद्धांतों की ओर इंगित करते हैं । कविता की प्रभावशक्ति और आनन्द-विभोर करने की क्षमता को मानते हुए प्लेटो ने कहा, उस समय जबकि वह शोकार्त व्यक्तियों का अनुकरण करते हुए विषादमय विलाप प्रकट करता है तो तुम जानते हो कि वह हमें आनन्द प्रदान करता है और हम मुक्त भाव से उसका अनुगमन करने लगते हैं, हमारी अनुभूति जाग्रत होती है और हम पर गभीर प्रभाव पड़ता है । इस प्रकार जिसका हमारे ऊपर सर्वाधिक प्रभाव पड़ता है, उसी की सुकवि के रूप में हम प्रशंसा करते हैं ।”

(पाश्चात्य काव्यशास्त्र की परंपरा, पृ० २१)

यद्यपि इस प्रभाव को वस्तु-जगत् का असत्य मानकर प्लेटो ने इसकी उपेक्षा की है, पर भावों की आनन्ददायिनी और प्रभावोत्पादिनी शक्ति का स्पष्ट स्वीकरण प्लेटो द्वारा हुआ । करुणा या करुण रस की आनन्दानुभूति भी यहाँ स्वीकृत है और इस आनन्दानुभूति में सहानुभूति-सिद्धात का भी कथन हुआ है । ये सब ऐसे तथ्य हैं जो भारतीय रस-सिद्धात से निकट सम्बन्ध रखते हैं, और प्लेटो के कथन में हमें अनायास ही उपलब्ध हो गए हैं । खेद यही है कि भावों की प्रभावशक्ति को मानते

हुए भी प्लेटो भावो के उदात्त रूप का साक्षात्कार नहीं कर सका। उस समय के त्रासदी साहित्य का करुण प्रभाव तथा कामदी का कोरा अनुरजनकारी हास्य उसे जीवन-निर्माण की दृष्टि से निरर्थक ही लगा। वैसे केवल अनुरजनकारी छिछले ओर अश्लील काव्य का विरोध करके प्लेटो ने एक तरह काव्य का उपकार ही किया है।

**अरस्तू का विरेचन सिद्धान्त** प्लेटो के पश्चात् अरस्तू ने ग्रीक-साहित्य-समीक्षा को प्रौढता प्रदान की। अरस्तू ने अपने गुरु प्लेटो की भ्रातियों का खण्डन किया। उन्होंने स्पष्ट किया कि करुणा, त्रास आदि भाव मन को दुर्बल नहीं बनाते अपितु मन की शुद्धि करते हैं, उनसे आत्मा का परिष्कार होता है। इस शुद्धि के लिये अरस्तू ने चिकित्साशास्त्र के विरेचन (Katharsis) शब्द का प्रयोग कर अपना विरेचन-सिद्धात प्रस्तुत किया। जिस प्रकार विरेचन के प्रयोग से अपच, उदर-शूल आदि रोग, जो प्रायः पेट में विकृत तत्त्वों के समावेश से खराबी के कारण होते हैं, दूर करके स्वास्थ्य-लाभ किया जाता है, उसी प्रकार त्रासदी में अभिव्यक्त करुण, त्रास आदि भावों की अनुभूति-हृदय परिष्कार के लिये विरेचक या रेचक का-सा काम करती है। जैसे रेचक के सेवन से पेट में हलचल-सी मच जाती है और सारा विकार मल के रूप में बाहर निकल आता है, पेट हल्का-फुल्का हो जाता है, आराम और सुख का अनुभव होता है, वैसे ही करुणा, त्रास आदि घनीभूत भावों के उद्दाम आवेग से हृदय में हलचल मच जाती है, विकृत मनोभाव निष्कासित हो जाते हैं। दया, ममता, सहानुभूति, सेवा आदि तरल-कोमल भावों से चित्त नैर्मल्य का अनुभव करता है, सुख-आनन्द पाता है। सक्षेप में यही अरस्तू का विरेचन-सिद्धात है।

अरस्तू के इस विरेचन-सिद्धात की विभिन्न विद्वानों ने विभिन्न व्याख्याएँ कीं। किसी ने नीतिपरक व्याख्या की, किसी ने धर्मपरक तो किसी अन्य ने कलापरक। नीतिपरक व्याख्या करते हुए कहा गया कि त्रासदी में जो करुणा और त्रास की परिस्थितियाँ प्रेक्षक अनुभव करता है उनसे दुर्बलता की बजाय उसका नैतिक साहस या मनोबल (Morale) उच्च होता है। त्रास और करुणा के भाव पहले तो प्रेक्षक को अवश्य मर्माहत कर देते हैं, पर शनैः शनैः वह मानसिक शांति का अनुभव करता है। इन भावों का दश या कटुता नहीं रहती। भाव-विभोर होने के बाद उसकी आत्मा न्याय-नीति का पक्ष ग्रहण करती है, अन्याय-अनीति के प्रति वितृष्णा जगती है, अतः आत्मा नैतिक दुर्बलता नहीं, सबलता पाती है। इसलिए त्रासदी हानिकारक नहीं, लाभप्रद सिद्ध होती है।

अरस्तू के विरेचन सिद्धात के कलापरक व्याख्याता प्रो० एस० एच० बूचर ने अपनी पुस्तक 'आरिस्टोटल्स थिअरी आफ पोइट्री एण्ड फाइन आर्ट्स' में कहा है कि अरस्तू द्वारा प्रयुक्त विरेचन कला-सिद्धात का द्योतक है। त्रासदी का कार्य केवल करुणा और त्रास जगाना नहीं है, अपितु इन भावों से कलात्मक परितोष प्रदान करना है। कलात्मक माध्यम में ढलने से भाव परिष्कृत हो जाते हैं। अतः प्रेक्षक को मान-सिक परितोष या कलात्मक आनन्द प्रदान करते हैं।

विरेचन सिद्धात को मनोविज्ञान के अलोक मे परखने वालो ने कहा कि त्रासदी मे करुणा, त्रास आदि मनोभावो की जागृति से विरेचन-प्रक्रिया-द्वारा प्रेक्षक के मन की ग्रथियाँ खुल जाती है, घुटन-घुमडन दूर हो जाती है। अबचेतनगत भावो का चेतनगत उचित निष्कासन परितृप्ति और सुख-शान्ति उपजाता है। मानसिक सतुलन और स्वास्थ्य की सिद्धि होती है। यही मानसिक शुद्धि विरेचन है।

**विरेचन-सिद्धांत और उदात्त रस-सिद्धात** इसमे सदेह नहीं कि काव्य हमारे रागो का परिशोधन करता है, काव्य ही हमारे भावो को सतुलित और मर्यादित करता है। काव्य पढने, सुनने या रगमच पर देखने से मनुष्य यथार्थ रूप मे सवेदनशील हो जाता है। वह सच्चा भावुक बन जाता है। उसके मन मे भावो की उचित प्रति-क्रिया होती है। न तो वह पत्थर-दिल रहता है कि कोई भी करुण-दृश्य उसे अभि-भूत ही न कर सके, न ही इतना मूर्ख और दुर्बलहृदय होता है कि बेबात रोने लगे। उसका मन परिष्कृत भावो के लिये ग्रहणशील तथा विकृत भावो को त्यागने की स्थिति मे हो जाता है, यही मन का विरेचन या शुद्धिकरण है।

यद्यपि यवनाचार्य भारतीय रस-सिद्धात से दूर था तथापि उसका विरेचन सिद्धात रस सिद्धात के अनुकूल ही है। भावो की प्रभावशक्ति, भावो से आनन्द-प्राप्ति तथा मानसिक शुद्धि का स्वीकरण रस-सिद्धात के ही अनुसार हुआ है। त्रासदी मे करुण, त्रास आदि उदात्त या स्पृहणीय भाव ही अभिव्यक्त होते है। अत इस सम्बन्ध मे सीधी-सी बात यही हे कि उन उदात्त-स्पृहणीय या ग्राह्य भावो का हमारे मन पर अच्छा प्रभाव पडता है। यही मनोवेगो के परिष्कार की सीधी बात है। यद्यपि अरस्तू इसे अपने विरेचन-सिद्धात मे नहीं कह पाये तथापि उनवे विरेचन का वास्त-विक तात्पर्य यही है कि उच्च भावो की सवेदनापूर्ण अनुभूति से हमारा मन शुद्ध होता है। भावानुभूति की यह प्रक्रिया ही विरेचन-प्रक्रिया है। करुण, त्रास आदि त्रासदी के प्रमुख भाव दुखद एव कटु होते हुए भी स्पृहणीय और उदात्त होते है, इसी से दुख का दश उनमे नहीं रहता और वे हमारे मन-आत्मा को विशद और प्रसन्न बना देते है। यह अनुभूति व्यक्तिगत स्वार्थसम्बन्धो से रहित प्रेक्षागृह की अनुभूति होती है, अत दर्शक की आत्मा सत्त्वोद्रेक से शुद्ध और निर्मल हो जाती है। अतः प्लेटो ने जो काव्यानुभूति को निष्कृष्ट कोटि की अनुभूति तथा काव्य-सवेदनाओ को दुर्बलता की द्योतक मान लिया था, उसका अरस्तू के इस विरेचन सिद्धात-द्वारा खण्डन हो गया। भारतीय रस-सिद्धात मे साधारणीकरण की प्रक्रिया भी आत्मा के सत्त्वोद्रेक से सम्बन्धित है। अत अरस्तू का विरेचन-सिद्धात रस-सिद्धात के एक पक्ष से पर्याप्त मिलता-जुलता है।

अरस्तू ने त्रासदी को उत्कृष्ट कला इसीलिए माना कि त्रासदी मे भावो का सघन प्रभाव अधिक होता है। फिर भी अरस्तू की दृष्टि अधिकतर वस्तुपरक ही रही, यही कारण है कि वे भावो को मूल्यांकन की व्यापक कसौटी नहीं बना सके। अरस्तू की वस्तुपरक दृष्टि के विपरीत लौजाइनस या लौगिनस ने आत्मपरक दृष्टि

को अपनाया। उनके उदात्त के विवेचन में आत्म-तत्त्व की ही प्रधानता है। लौजा-इनस ने उदात्त अभिव्यजना के पाँच तत्त्व बताए हैं। सर्वाधिक महत्वपूर्ण प्रथम तत्त्व है—महान् विचारोद्भावना की क्षमता, दूसरा प्रमुख तत्त्व है—प्रेरणा-प्रसूत एवं उद्दाम आवेग। इन दोनों तत्त्वों को लौजाइनस ने अधिकांशतः नैसर्गिक बताया। शेष तीन तत्त्व अशत कला की पूर्ति करते हैं। वे हैं समुचित अलंकार-योजना, सुष्ठुभाषा और गरिमाय रचना-विधान।<sup>१</sup> लौजाइनस ने उच्च विचार और उदात्त भावों को काव्य के प्रमुख तत्त्व घोषित करके काव्य के सच्चे आत्म स्वरूप की प्रतिष्ठा की। हम आगे देखेंगे कि उदात्त भावों और उच्च विचारों की महत्ता का यह सिद्धात हमारे उदात्त-रस-सिद्धात से मेल रखता है। लौजाइनस ने इस प्रकार काव्य साहित्य को नैतिक आतक से मुक्त किया।

पुनर्जागरण काल से लेकर सत्रहवीं शताब्दी तक पश्चिम में साहित्य और समा-लोचना के क्षेत्र में जो विचार-सागर आन्दोलित हुआ, उसके परिणाम-स्वरूप कई गंभीर काव्य-सिद्धान्तों का आविर्भाव हुआ। शास्त्रवादी स्वच्छदतावादी, कलावादी नीतिवादी, सौष्ठववादी बौद्धिक विज्ञानवादी, मनोवैश्लेषिक समाजवादी आदि कई दार्शनिक विचार-द्वन्द्वों की परम्परा चली। इस विचार-मथन से कला और साहित्य-सम्बन्धी अनेक सत्यों की उपलब्धि हुई।

शास्त्रवादियों की रूढ़िवादिता के विरुद्ध स्वच्छदतावादियों ने वैयक्तिक स्वतन्त्रता, कल्पना-प्रियता, आह्लाद, व्यष्टिचेतना, सौंदर्यवाद और भावुकता आदि तत्त्वों का आग्रह किया। कला और साहित्य की स्वच्छद भावात्मक आंतरिक सौंदर्यानुभूति का सिद्धात इनकी बड़ी देन है। कालरेज, वर्डस्वर्थ, शैले आदि सभी ने भाव-तत्त्व की महत्ता स्वीकार की है। कालरेज के अनुसार—“Poetry is the excitement of emotion for the purpose of immediate pleasure through the medium of beauty”—अर्थात् काव्य का प्रयोजन सौंदर्य के माध्यम से भाव-जन्य आनंद प्रदान करना है।

स्वच्छदतावादियों ने सौंदर्य को प्रमुख तत्त्व माना है। उनके अनुसार आनंद या आह्लाद सौंदर्य पर आधारित है और सौंदर्य कल्पना पर आश्रित है। कल्पना और सौंदर्य की बात इन्होंने अधिक की। फलतः भाव-सौंदर्य या भावानंद की बात पीछे पड़ गई, जिसका परिणाम यह हुआ कि इनकी व्यक्तिगत स्वतन्त्रता, समष्टि-चेतना और सामान्य भावानुभूति की विरोधी-सी होने लगी। कल्पना की क्रीडा और सौंदर्य-चित्रण के आग्रह में भावों की उदात्तता का दृष्टिकोण पीछे पड़ गया। सांस्कृतिक और नैतिक मूल्यों की बात भी दब गई। इस काव्य-प्रवृत्ति की प्रतिक्रिया-स्वरूप १९वीं शती के उत्तरार्द्ध में मैथ्यू आर्नल्ड, रस्किन आदि विचारकों ने कला, में सांस्कृतिक मूल्यों के महत्त्व पर जोर दिया।

१ काव्य में उदात्त तत्त्व, पृ० ४४

टालस्टाय का काव्य सिद्धान्त टालस्टाय भी कला के प्रति मानवतावादी उप-योगितावादी सिद्धात लेकर आए। उन्होंने कला और साहित्य की कसौटी विशाल मानवतावादी प्रभाव बताई। केवल सौंदर्य-आनंद कला का प्रयोजन नहीं है। उनके अनुसार, अपने वर्ग से ऊपर उठकर जो कवि सम्पूर्ण मानवता के मंगल का विधान अपनी रचना में करता है, वही सर्वश्रेष्ठ है। कला को केवल आनंद का साधन समझने वाले प्लेटो आदि प्राचीन विचारक तो भ्रम में थे ही, पर उनसे भी कहीं अधिक भ्रम में आज के कलावादी हैं, जो कला का साध्य केवल आनंद मानते हैं।

टालस्टाय ने कला का मूल भाव को ही बताया। उनके सक्रमण-सिद्धात (Infection Theory) के अनुसार काव्य के भाव सक्रामक अर्थात् दूसरो में सप्रेष्य होते हैं। अतः वे ऐसे नहीं होने चाहिएँ जो रोग के कीटाणुओं की तरह छूत की बीमारी फैलाएँ। वे उदात्त होने चाहिएँ, जिनका जन-जीवन पर शुभ प्रभाव पड़े। उदात्त भावों का क्षेत्र टालस्टाय ने धर्म को बताया। विश्व-प्रेम और विश्वकरुणा ही वास्तविक धर्म हैं। अतः उन्हीं की सिद्धि श्रेष्ठ कला का मानदण्ड है। टालस्टाय का उदात्त भावों का सिद्धात भारतीय रससिद्धात से बहुत साम्य रखता है। पर जब टालस्टाय कला का मानदण्ड उदात्त भाव के स्थान पर विश्वबधुत्व की सिद्धि बताने लगते हैं, तब वे विशुद्ध साहित्यिक मूल्यांकन से कुछ दूर प्रतीत होते हैं। जहाँ सौंदर्यवादी और स्वच्छन्दतावादी आलोचकों ने सौंदर्य के उदात्त रूप अर्थात् उदात्त भाव-सौंदर्य की अवहेलना की, वहाँ टालस्टाय जैसे रससिद्धविचारक भी नीति-धर्म और सौंदर्य-आनंद का सही समन्वय प्रस्तुत नहीं कर सके। वस्तुतः वह उदात्त भाव से आगे धार्मिक या सांगलिक मूल्य को साध्य मान लेते हैं और भावों को केवल साधन। यदि वह उदात्त भावानन्द या उदात्त भावरस को ही कला का मानदण्ड ठहराते तो कलावादियों या आनन्दवादियों से भी कोई विरोध न रहता।

‘कला कला के लिए’ सिद्धात . उपर्युक्त नीतिवादी कला-सिद्धात के विपरीत पश्चिम में वाल्टर पेटर, आस्कर वाइल्ड और ब्रैंडले आदि विचारकों ने ‘कला कला के लिए’ या ‘कविता कविता के लिए’ सिद्धात का प्रचार किया। इनकी विचारधारा का केन्द्र-बिन्दु था सौंदर्य। सौंदर्य-जन्य आनन्द को ही इन्होंने काव्य-कला का चरम मूल्य और प्रयोजन स्वीकार किया। इन्होंने जीवन-तत्त्वों या नैतिक मूल्यों को गौण माना।

ब्रैंडले ने काव्य का अंतरंग मूल्य कल्पनात्मक अनुभव या सौन्दर्यानुभव ही माना। शिक्षा, वासनाओं का सस्कार आदि सांस्कृतिक एवं धार्मिक तत्त्व काव्य के बहिरंग मूल्य ही हैं।<sup>1</sup> ब्रैंडले को इस बात का डर रहा है कि इन बाह्य-मूल्यों पर

1 “This experience (imaginative experience) is an end in itself, is worth having on its own account, has an intrinsic value its poetic value is this intrinsic worth alone Poetry may have also an ulterior value as a means to culture or religion, because it conveys instruction, or softens the passions, or furthers a good cause, because it brings the poet fame or money or a quiet conscience.”<sup>2</sup>

ध्यान रहने से काव्य-मूल्य (कल्पनात्मक अनुभूति) को क्षति पहुँचेगी। ब्रँडले का कथन है कि “काव्य अपना साध्य आप है—से यह समझना भूल हे कि काव्य और मानव-हित परस्पर विरोधी’ हे। काव्य भी मानव-हित का ही एक रूप है। पर इसका मूल्यांकन इसके अतरंग मूल्य को छोड़कर मानव-हित को नहीं बनाना चाहिए। वस्तुतः ब्रँडले यही चाहते थे कि किसी कविता का मूल्यांकन नीति, धर्म, दर्शन आदि की बाह्य बातों के आधार पर नहीं होना चाहिए। वह उसकी कसौटी यही बताते हैं कि क्या काव्य हमारी कल्पना को परितोष देता है? नीति, धर्म, ज्ञान, सांस्कृतिक आदर्श आदि अपने में कुछ नहीं। काव्य की दृष्टि से इनका महत्त्व तभी सिद्ध होता है, जब वे कवि की कल्पना में अन्तर्भूत होकर आते हैं।

ब्रँडले के विचार से जो तथ्य निकलते हैं, उनमें सबसे महत्त्वपूर्ण यही है कि काव्य-मूल्यांकन किसी नीति या आदर्श के आधार पर नहीं किया जा सकता। नीति या धर्म को वह कल्पनात्मक अनुभूति के रूप में ही काव्य में ग्राह्य मानते हैं। पर वह नीति या जीवन-तत्त्वों और काव्य का सम्बन्ध प्रच्छन्न (Underground) कहकर एक तरह नीति या जीवन-मूल्यों को वैकल्पिक बना देते हैं। काव्य में उच्च जीवन-मूल्यों के विधान से उसकी कल्पनात्मक अनुभूति अधिक उदात्त और अधिक मार्मिक हो सकती है, इस तथ्य को वह नहीं पकड़ सके। काव्य की परख आंतरिक मूल्यों से ही होनी चाहिए—यह तो ठीक, पर वे आंतरिक मूल्य अनुभूति की कौन-सी सर्वश्रेष्ठ दशा हो सकते हैं, यह भी ब्रँडले नहीं बता सके। उदात्त भाव-रस ही यह कसौटी बन सकती है—यह रहस्य ब्रँडले नहीं खोल सके। वह नैतिक मूल्यों को नितांत बाहरी मान बैठे। इस सम्बन्ध में पेटर का दृष्टिकोण कुछ अधिक महत्त्वपूर्ण लगता है। उन्होंने सौन्दर्य की आधारशिला पर नैतिक मूल्यों की प्रतिष्ठा से ही कला की महानता स्वीकार की है। सुन्दर कला से महान् कला का अंतर स्पष्ट करते हुए वे कहते हैं कि सुन्दर रूप-विधान से कला अच्छी कला तो बन सकती है, पर यह आवश्यक नहीं कि वह महान भी हो। “अच्छी कला और महान् कला में अंतर सम्प्रति रूप-विधान पर नहीं, वस्तु पर निर्भर करता है। कम-से-कम साहित्य-क्षेत्र में तो यह बात सभी स्थितियों में सत्य है। कला की महानता वर्ण्य-वस्तु की महानता पर निर्भर करती है।

जिन अवस्थाओं में मैंने अच्छी कला की स्थिति मानी है, उनमें यदि कला अवस्थित हो और फिर यदि उसे मानवता की कल्याण-कामना में, पीड़ित-दमित के परित्राण में अथवा हमारी सहानुभूति के विस्तार में लगाया जाय, तो वह कला महान होगी, अथवा यदि कला हमारे विषय में तथा हमारे और विश्व के सम्बन्धों के विषय में ऐसे नये या पुराने सत्य का उद्घाटन करे, जिससे हमारे ऐहिक जीवन को शक्ति और उन्नयन मिले, अथवा दाँते की तरह वह ईश्वर की महत्ता को प्रकाशित करे तो वह कला महान होगी।” (पेटर के विचारों का हिन्दी-अनुवाद। पाश्चात्य काव्यशास्त्र की परम्परा, पृ० २३१)

स्पष्ट है कि पेटर जीवन के नैतिक मूल्यों की महत्ता स्वीकार करते हैं। ‘कला



कला के लिए' सिद्धात मे यदि पेटर का यह कथन भी उतना ही प्रचारित हो जाता, जितना सौन्दर्यवादी प्रयोजन प्रचारित हुआ, तो इस सिद्धात को जीवन-विरोधी या नीति-निरपेक्ष कहने का साहस किसी को न होता। पेटर के उपर्युक्त कथन मे सौन्दर्य-नस्त्व और जीवन-मूल्य पृथक्-पृथक् से प्रतीत होते है। वास्तव मे पेटर ने जिस स्थिति मे महान् कला की सभावता की है, वह उदात्त भावानुभूतियों के सिवा और कुछ नहीं हो सकती। उदात्त भावानुभूति मे ही सौन्दर्य-तत्त्व और नीति-तत्त्व दोनो एक साथ गूथे—समन्वित रूप मे प्रकट हो सकते है।

क्रोचे के काव्य-सिद्धात 'अभिव्यजनावाद' की 'सहजानुभूति' भी तीव्र भावानुभूति ही है। क्रोचे ने कला को मानसिक व्यापार मानते हुए कहा है कि इसका निर्माण न तर्कपूर्ण बौद्धिक ज्ञान से होता है, न इन्द्रियज ज्ञान से और न ही साधारण लौकिक भावात्मक ज्ञान से। क्रोचे ने सहज ज्ञान (Intuition) से ही इसका सम्बन्ध बताया है। सहज ज्ञान से क्रोचे का अभिप्राय हृदय के उस सहज स्वत स्फूर्त अनुभवात्मक ज्ञान से है, जो अपनी अनुभूति की तीव्रता के कारण अभिव्यक्ति के लिए बाध्य होता है। कोई व्यक्ति अपने पुत्र के जरा-से अपराध पर क्षुब्ध हो उसे बुरा-भला कह सकता है, पर उसका यह क्षोभ सहजानुभूति नहीं कहा जा सकता। आदि कवि वात्मीकि ने जब व्याव के द्वारा मारे जाते हुए कौच को देखा, तो उनके हृदय से व्याव के लिए जो क्षोभपूर्ण फटकार एकदम स्वत ही निकल पडी, वह सहजानुभूति से सम्बन्ध रखती है। निश्चय ही हमारी सहजानुभूति की तरह ऐसी सहजानुभूति भी, जिसे क्रोचे ने मन की सक्रिय आध्यात्मिक चेष्टा कहा है, अतश्चेतना की व्यक्तिगत स्वार्थ-सम्बन्धों से मुक्त दशा की अनुभूति होगी। भारतीय रस-ध्वनि ही क्रोचे की सहजानुभूति है। ध्वनिकार आनन्दवर्द्धन ने कहा है कि निषाद के बाण से बिद्ध, सहचरी के वियोग से कातर कौच के क्रन्दन से उत्पन्न आदि कवि का शोक ही श्लोक मे परिणत हो गया—'तथा चादि कवेर्वाल्मीकेनिहत सहचरी विरहकातर कौचः क्रन्दनजित शोक एव श्लोकतया परिणत ।' (ध्वन्यालोक)।

जिस प्रेरणा या सहजानुभूति से अभिभूत होकर वाल्मीकि श्लोक के रूप मे अभिव्यक्ति करने को बाध्य हुए, उसे ही क्रोचे ने कला का मूल स्रोत माना है। क्रोचे इस प्रकार की अनुभूति को ही सफल अभिव्यक्ति मानते है। तीव्र अनुभूति ही अभिव्यक्ति के लिए मचलेगी। अत क्रोचे के अनुसार अभिव्यक्ति ही कविता है—इसमे सफल-असफल का भी प्रश्न नहीं उठता, क्योंकि ऐसी अभिव्यक्ति जब होगी, सफल ही होगी। यह तीव्र या सहजानुभूति भावरसानुभूति के अतिरिक्त कुछ और होगी, हम नहीं जानते। अत क्रोचे का 'अभिव्यजनावाद' सिद्धात भी भावरसानुभूति से सम्बन्धित है। इस सिद्धात से कला के निर्माण मे व्यक्ति-चेतना का सत्य ही प्रकट हुआ। यह सिद्धात जितना सूक्ष्म आदर्श प्रस्तुत करता है, उतना व्यावहारिक सत्य

नही है। ता भी काव्य का यह आदर्श उदात्त भावानुभूति का आदर्श ही सिद्ध होता है।

मनोवैज्ञानिक अन्तश्चेतनावाद . क्लेचे के 'अभिव्यजनावाद' की ही तरह मनोवैज्ञानिक अन्तश्चेतनावाद भी कला के मनोवैज्ञानिक निर्माण में ही सम्बन्ध रखता है, समीक्षा-मूल्यों से इसका भी कोई सीधा सम्बन्ध नहीं। फ्रायड ने अवचेतन मन की प्रवृत्तियों पर प्रकाश डाला—बताया कि हमारे मस्तिष्क का तीन-चौथाई अचेतन है और यही हमारे विभिन्न कार्य-व्यवहारों का विशेष प्रेरक होता है। फ्रायड ने अचेतन मन की सारी शक्तियों का मूल आधार मानव की दमित काम-वासना को माना। यह सामाजिक और नैतिक बंधनों के कारण चेतन को ग्राह्य नहीं होती। यह अवचेतन में दमित कुण्ठा बन जाती है, जो निष्कासन का अवसर ढूँढती रहती है। कभी-कभी इसका उदात्तीकरण भी हो जाता है—जैसे देशप्रेम, भगवत्प्रेम आदि के रूप में। यह सामाजिक प्रतिबंधों के कारण प्रच्छन्न रूप में प्रकट होती है। स्वप्न, दिवास्वप्न और साहित्य इसके प्रच्छन्न प्रकट रूप हैं। साहित्य-कला में इसी दमित वासना का चेतनगत उन्नयन हो जाता है, जो उदात्तीकरण कहलाता है। इससे स्पष्ट हुआ कि फ्रायड का मनोवैज्ञानिक सिद्धांत भी काव्य को उदात्त भावानुभूति की वस्तु बताता है। अतः यद्यपि फ्रायड का सिद्धांत समीक्षा का एकांगी सिद्धांत है तथापि इससे भी कला-साहित्य के सम्बन्ध में यह सत्य प्रमाणित हुआ कि साहित्य में साहित्यकार की उदात्तीकृत भावनाओं का प्रकाशन होता है।

समाज-शास्त्रीय या मार्क्सवादी सिद्धांत मानव जीवन परिवर्तनशील है। समय की परिस्थितियों के साथ जीवन की आवश्यकताएँ और मान्यताएँ भी बदलती रहती हैं। आज का भौतिक-बौद्धिक युग जितना जटिलताओं से पूर्ण है, वैसा पहले कभी न था। जीवन के जो प्रश्न, जो समस्याएँ आज हमारे सामने हैं, वे हमारे पूर्वजों के सम्मुख न थे। आज के वैयक्तिक अहवादी आत्मकेन्द्रित मानव को समझने के लिए जिस प्रकार हमें मनोवैज्ञानिक 'एक्स किरणों' का प्रयोग करना पड़ता है, उसी प्रकार जीवन की भौतिक एवं सामाजिक जटिलताओं को समझने के लिए समाज-शास्त्र का सहारा लेना पड़ता है। समाजशास्त्रीय समीक्षा-पद्धति कलाकारों से यह मांग करती है कि उनकी रचनाओं में युग-चेतना को गति देने की शक्ति होनी चाहिये। वही कलाकृति श्रेष्ठ मानी जाती है, जो समाज के प्रगतिशील तत्त्वों को उभारती है। मार्क्सवादी दृष्टिकोण आर्थिक या भौतिक मूल्यों को ही महत्त्व देता है। समाजवादी समीक्षक कवि की सामाजिक एवं राजनैतिक चेतना का ही आकलन करता है, अन्य बातों को वह गौण मान लेता है। साहित्य तथा समाज-जीवन का सम्बन्ध अटूट है। अतः यह तो उचित है कि कलाकार जीवन के बदलते हुए मानों, उसकी विभिन्न समस्याओं को

अपनी अनुभूति का विषय बनाए, पर उसकी कला की परख इस बाह्य मान से करना ऋटिपूर्ण ही है। इसी सम्बन्ध में कलाकार को दो बातों का ध्यान रखना होगा। एक तो यह कि युग की समस्याओं को सामयिक रूप में न अपना कर युग-युग की शाश्वत मानवीय संवेदनाओं के रूप में अपनाना होगा। कलाकार प्रचारक या राजनीतिक लीडर नहीं बन सकता। उसका राज्य तो मनोराज्य है। सामयिक समस्याएँ उसके साहित्य को युग-युग का स्थायी साहित्य नहीं बना सकती। दूसरे, उसे इन समस्याओं को साहित्यरस में घोलकर, भावरस-रसायन बनाकर ही प्रस्तुत करना होगा। अर्थात् इन समस्याओं या सामाजिक मूल्यों का साहित्यिक मूल्य तभी होगा, जब ये उदात्त भावों के रूप में प्रकट होंगी। अतः सामाजिक-राजनैतिक अथवा आर्थिक मूल्यों की समीक्षा का अलग स्वतन्त्र मूल्य मानना भ्रांति ही है। हम कलाकार से यह मांग नहीं कर सकते कि उसने वर्ग-सघर्ष का चित्रण क्यों नहीं किया, या पूजावादी समाज-व्यवस्था पर चोट क्यों नहीं पहुँचाई। इस प्रवृत्ति के अभाव में ही हम उसे निकृष्ट कलाकार नहीं कह सकते। हाँ, हम कलाकारों को युग की बदलती हुई संवेदनाओं से परिचित करा सकते हैं। हम मानवता के निर्मम शोषण और उसके भिन्न-भिन्न रूपों की ओर उनका ध्यान आकर्षित कर सकते हैं, युगानुरूप साहित्य की मांग भी कर सकते हैं, पर अपनी माँग को ही मूल्यांकन की कसौटी नहीं बना सकते। कसौटी तो हर हालत में उदात्त भाव ही रहेंगे। अतः समाज-शास्त्रीय समीक्षा भी समीक्षा का एकांगी मानदण्ड है। समाज-शास्त्रीय समीक्षा को मूल्यांकन की कसौटी नहीं बनाया जा सकता। हाँ, इसने कला-साहित्य के सामाजिक मूल्य की ओर हमारा ध्यान अवश्य आकृष्ट किया, यही इसकी महत्त्वपूर्ण देन है।

**रिचर्ड्स का मनोवैज्ञानिक मूल्य का सिद्धात :** आधुनिक युग में आई० ए० रिचर्ड्स के मनोवैज्ञानिक मूल्य का भी महत्त्व है। रिचर्ड्स ने ब्रैडले के 'कविता कविता के लिये' सिद्धात का विरोध किया। उन्होंने नैतिक मूल्यों को कला-मूल्यांकन का आवश्यक अंग बताया। उनके अनुसार मूल्यांकन की स्थिति में हम मानव जीवन के महान् निर्माण में उसके स्थान और अन्य अनेक परोक्ष महत्त्वों को हिसाब में लाकर ही मूल्य आक सकते हैं। रिचर्ड्स ने डा० ब्रैडले के इस मत को भी पूर्ण सत्य नहीं माना कि नैतिक मूल्यों से काव्य-मूल्य का अपकर्ष होता है। काव्य का एक रूप ऐसा भी है, जिसमें परोक्ष मूल्यों का अन्तर्भाव हो जाता है। जिस प्रकार एक पाठक को रसज्ञ मानव, नैतिक, व्यावहारिक या राजनीतिक मानव आदि अलग-अलग रूपों में विभक्त नहीं किया जा सकता, उसी प्रकार कविता का खण्ड-खण्ड विभाजन अनुचित है। सच्ची काव्यानुभूति में सब तत्त्व स्वतः ही सम्मिलित हो जाते हैं। अतः रिचर्ड्स ने इन अनुभूतियों के मनोवैज्ञानिक मूल्यांकन का सिद्धात—A Psychological

Theory of Value' प्रस्तुत किया है। उनका कथन है कि समस्त मानवीय वृत्तियाँ दो भागो मे बाँटी जा सकती हैं—१ प्रवृत्त्यात्मक वृत्तियाँ (Appetencies) और २ निवृत्त्यात्मक वृत्तियाँ (Aversions)। अतः वह वस्तु मूल्यवान् है, जो हमारी प्रवृत्तिगत वृत्ति को तुष्ट करे, अर्थात् इच्छा की पूर्ति करे। हर कोई अपनी अधिक-से-अधिक प्रवृत्तियो को तुष्ट करना चाहता है। पर यह सम्भव नहीं होता। अतः रिचर्ड्स मूल्य-सम्बन्धी परिभाषा देते हुए कहते हैं "Anything is valuable which will satisfy an appetency without involving the frustration of some equal or more important appetency, in other words, the only reason which can be given for not satisfying a desire is that more important desires will thereby be thwarted" (Principles of Literary Criticism, P 48)। अर्थात् वही वस्तु मूल्यवान् है जो हमारी प्रवृत्ति को बिना दूसरी समान या अपेक्षाकृत अधिक महत्त्वपूर्ण प्रवृत्ति को हानि पहुँचाए तुष्ट करे। अतः वही कवि महान् साहित्य की रचना करेगा जो प्रवृत्तियो के मूल्यो को समझता है। "प्रवृत्तियो की अधिकाधिक तृप्ति को मूल्य की कसौटी मान लेना एक मोटा मान-दण्ड है।" (आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी 'नया साहित्य, नये प्रश्न', पृ० ६२)। वस्तुतः साहित्य का उत्कर्ष भावोत्कर्ष पर निर्भर करता है। भाव ही प्रवृत्ति को जगाते हैं। अतः रिचर्ड्स अपने भावजगत को छोडकर प्रवृत्ति की स्थूल बात मे उलझ गए हैं। नैतिक मूल्यो को प्रवृत्ति की सापेक्षता मे देखने से उनका भावानुभूति से सीधा सम्बन्ध नहीं रहता, जो काव्य का प्राण है। किस सच्ची अनुभूति मे नीति आदि तत्त्व स्वतः ही सम्मिलित हो जाते हैं, यह भी रिचर्ड्स नहीं बता सके। तो भी यह स्पष्ट है कि रिचर्ड्स का मनोवैज्ञानिक मूल्य का सिद्धात उदात्त भावो पर ही आधृत है, क्योंकि उदात्त भाव ही मूल्यवान् प्रवृत्ति का पोषण करते हैं।

इस प्रकार कुछ प्रमुख पाश्चात्य समीक्षा-सिद्धान्तो के सक्षिप्त विवेचन से स्पष्ट है कि पाश्चात्य विचारको ने भी काव्य मे भावानुभूति के महत्त्व को स्वीकार किया है। यद्यपि पाश्चात्य विद्वान् भावरस के रूप-स्वरूप और उसकी अनुभूति-प्रक्रिया का काव्यमनोवैज्ञानिक अन्वेषण या विश्लेषण नहीं कर पाये, तथापि उदात्त भावो के महत्त्व को उन्होने समझा है। उनके समीक्षा-सिद्धान्तो मे वे सिद्धान्त ही मूल्याकन की समस्या सुलझाने मे महत्त्वपूर्ण सिद्ध हुए हैं, जिनमे भावानुभूति को ही मूल्याकन का मानदण्ड स्वीकृत किया गया है। उपर्युक्त विवेचन से यह भी स्पष्ट हुआ होगा कि उदात्त भावानुभूति मे ही जीवन के नैतिक मूल्य का तत्त्व भी स्वतः सम्मिलित रहता है। अतः उदात्त भावानुभूति को ही काव्य-मूल्याकन की कसौटी मानना उचित है।

**रस-सिद्धांत की उपयोगिता पर सदेह :** भारतीय रस-आचार्यों ने रस या रस-ध्वनि को ही काव्य की श्रेष्ठता का मानदण्ड घोषित किया था। मम्मटाचार्य के पश्चात् आधुनिक युग तक विद्वान् रस को ही काव्य की कसौटी मानते आ रहे हैं। पर वर्तमान युग में रस तथा रस-सिद्धांत को सदेह की दृष्टि से देखा जा रहा है। कुछ प्रगतिवादी और नई कविता या नवलेखनवादी विचारक आधुनिक साहित्य की परख में रसों और रस-सिद्धांत की कोई आवश्यकता ही अनुभव नहीं करते। इन विचारकों का कहना है कि "काव्य के नौ रसों से नये साहित्य की परख नहीं हो सकती। जीवन की धाराएँ एक-दूसरे से इतनी मिली-जुली हैं कि नौ रसों की भेड़ बाँधकर उन्हें अपने मन के मुताबिक नहीं बढ़ाया जा सकता। प्रेमचन्द के साहित्य ने यह सिद्ध कर दिया है कि इस नये साहित्य को परखने के लिए युग के अनुकूल नए सिद्धान्त ढूँढने होंगे। इसलिए साहित्य के सामने यह समस्या नहीं है कि रस नौ होते हैं या इससे ज्यादा, और 'गबन' में शृंगार है या रसाभास। इन सचारी-व्यभिचारी भावों को रटा-रटा कर हम अपने विद्यार्थियों को साहित्य की प्रगति से दूर रखने का विफल प्रयास कर रहे हैं। साहित्यकार सामाजिक उत्तरदायित्व को भूलकर अगर आत्मा की अखण्डता और रस के स्वयंप्रकाश अलौकिक ब्रह्मानन्द-सहोदर होने की बातें दोहराता रहेगा, तो वर्गहीन समाज के निर्माण में सहायक न हो सकेगा।"

(डा० रामविलास शर्मा 'रस सिद्धांत और आधुनिक साहित्य')

रस और रस-सिद्धान्त के सम्बन्ध में ऐसी धारणा के कई कारण हैं। एक तो यह कि काव्यरस के वास्तविक स्वरूप का ज्ञान पाने का कष्ट बहुत कम लोग करते हैं। काव्य के रस के उदात्त रूप का समुचित अवलोकन और उसकी प्रतिष्ठा की आज बहुत आवश्यकता है। हमारे प्राचीन आचार्यों में भी रसों-सम्बन्धी अनेक भ्रातियाँ पाई जाती हैं, जिनका निराकरण अपेक्षित है। प्राचीन आचार्य भी काव्यरस में उदात्त तत्त्व की प्रतिष्ठा भली प्रकार नहीं कर सके थे। उनके लिए संभवतः शृंगार रस की कामुकतापूर्ण उक्ति भी रस का उदाहरण थी और त्याग, कर्तव्य, साहस आदि उदात्त-भावनाओं से परिपूर्ण प्रेम का चित्रण भी शृंगार रस का उदाहरण था। दोनों में श्रेष्ठता की दृष्टि से परख का विचार उनके सम्मुख था ही नहीं। यही कारण है कि रसानुभूति की श्रेष्ठता की कसौटी वे हमें प्रदान नहीं कर सके।

रस-सिद्धांत पर सदेह का दूसरा बड़ा कारण यह है कि आज तक हम अपनी रस-दृष्टि केवल इस बात में ही सीमित किये हैं कि अमुक रचना में कौन-कौन-सा रस है, किस रस की प्रधानता है। अर्थात् हमारी रस-दृष्टि केवल रस गिनाने तक ही सीमित रहती है। हम भावों और रसों की जीवनोपयोगिता तथा उनके आधार पर कवि या लेखक की सम्पूर्ण रचना-प्रक्रिया का विश्लेषण करते ही नहीं और इस प्रकार

रस-सिद्धात एक सीमित समीक्षा-सिद्धात प्रतीत होता है। ऐसा लगता है कि उसका समाज और जीवन की प्रगति से विशेष सम्बन्ध नहीं कि वह वैयक्तिक आनन्दानुभूति-मात्र है।

काव्यरस के उदात्त रूप का स्पष्ट प्रतिपादन और रस-सम्बन्धी समस्त भ्रातियों का निराकरण आवश्यक है। उदात्त रस के जिस रूप-स्वरूप की प्रतिष्ठा हमने की है, उसमें जीवन की सम्पूर्ण उदात्तता को समाहित करने की शक्ति है। जीवन के वैषम्य पर क्षुब्ध, करुणाद्रं या अन्याय के प्रति घृणा से प्लावित हुए बिना अर्थात् भावानुभूति या रसानुभूति के बिना कोई व्यक्ति वर्गहीन या वैषम्यहीन समाज के निर्माण में प्रवृत्त हो ही नहीं सकता, या यो कहे कि काव्य में सामाजिक विषमता के प्रति लेखक की घृणात्मक तथा करुणामय प्रतिक्रिया ही, जो निश्चय ही रसानुभूति है, वर्गहीन समाज के निर्माण में सहायक होगी। अतः रस की अवहेलना करना भ्राति है। हमें अपनी रसदृष्टि को व्यापक और उदात्त बनाना है। ऐसी उदात्त रसदृष्टि को ही हमें आलोचना का आदर्श मानदण्ड घोषित करना है जिसमें नैतिक मूल्यांकन का मानदण्ड तथा समीक्षा की ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक, वैज्ञानिक तुलनात्मक, समाज-शास्त्रीय आदि सभी शैलियाँ और भिन्न-भिन्न साहित्यरूपों के भिन्न-भिन्न रचना-विधान से सम्बन्धित तत्त्व समन्वित हों। ऐसी व्यापक रसदृष्टि की स्थापना का ही प्रयास हमने यहाँ किया है।

वर्तमान युग को मैं रस-सिद्धात का स्वर्णयुग मानता हूँ। रस-सिद्धात का जितना प्रचण्ड विरोध इस युग में हुआ है, हो रहा है, उतना पहले कभी नहीं हुआ, पर साथ ही रस-सिद्धात का जैसा स्पष्ट और उपयोगी प्रतिपादन इस युग में हुआ है और हो रहा है, वैसा पहले कभी सम्भव नहीं हुआ। आचार्य शुक्ल ने बड़े विश्वास से घोषित किया था कि अपनी रस-प्रवृत्ति से हम सब देशों के सब भाषाओं के साहित्य का समुचित मूल्यांकन कर सकते हैं। आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी, आचार्य डा० नगेन्द्र आदि विद्वानों ने भी रस-सिद्धान्त के महत्त्व की प्रतिष्ठा की है और उसे नवीन वैज्ञानिक दीप्ति प्रदान की है।

### उदात्त रस-सिद्धात :

उदात्त भावानुभूति ही रसानुभूति है। हमारे आचार्यों ने भावों के उदात्त प्रेषणीय रूप को ही काव्य के 'स्थायी भाव' निश्चित किया है। मनोविज्ञान की दृष्टि से तो ईर्ष्या, लोभ आदि भाव भी स्थायी वृत्तियाँ या भाव (Sentiments) हैं, पर इनका उदात्त प्रेषणीय रूप सम्भव न होने के कारण आचार्यों ने इन्हें काव्यगत स्थायी भावों की कोटि में नहीं गिना। यही नहीं, क्रोध, घृणा, भय आदि भावों का उदात्तरूप ही रस का आधार (स्थायी भाव) बनता है। अत्याचारी रावण को भी सीता पर

क्रोध आता है, और एक व्यक्ति मामूली-सी बात पर भी क्रुद्ध हो सकता है, पर क्रोध के इन रूपों का रौद्र-रस से कोई सम्बन्ध नहीं। रौद्र-रस का विषय तो उदात्त क्रोध भाव ही बनेगा। किसी अत्याचारी के प्रति क्रोध ही उदात्त क्रोध होगा और यही रौद्र रस का विषय कहलाएगा। अतः हमारी रसानुभूति प्रायः उदात्त भावानुभूति ही है। सभी रसों के स्थायी भाव स्पृहणीय-प्रेषणीय उदात्त भाव है। पाश्चात्य मनोविज्ञान के 'सेटिमेट' ही हमारे स्थायी भाव नहीं है, बल्कि 'सेटिमेट' के उदात्त रूप ही काव्यगत स्थायी भाव बन सकते हैं। हम अपनी रस-पद्धति के समुचित अध्ययन से यह सिद्ध करेंगे कि हमारा रस-सिद्धान्त समीक्षा का सर्वमान्य सिद्धान्त बनने और काव्य की कसौटी कहलाने में पूर्ण समर्थ है।

**काव्य का स्वरूप और काव्य की कसौटी** अधिकांश भारतीय और पाश्चात्य विद्वानों ने काव्य का मानदण्ड या काव्य की कसौटी की खोज करने में काव्य के स्वरूप का ही अनुसंधान किया है। पर काव्य का स्वरूप या लक्षण जहाँ एक व्यापक विषय है, वहाँ काव्य की कसौटी से अभिप्राय है, काव्य की श्रेष्ठता का मानदण्ड। काव्य के स्वरूप-निर्धारण में तो हमें यह ख्याल रखना पड़ेगा कि उसकी परिधि में सभी प्रकार का उत्तम-मध्यम काव्य समाहित किया जा सके, इस दृष्टि से व्यापक परिभाषा या स्वरूप-लक्षण खोजना होगा। किन्तु काव्य की श्रेष्ठता में उस प्रमुख तत्त्व का संधान आवश्यक है, जिससे काव्य महान् या श्रेष्ठ बनता है। पाश्चात्य सौष्ठववादियों या आनन्दवादी विचारकों ने सौन्दर्य या आनन्द को जो काव्य का मान बताया है, वह वस्तुतः काव्य का स्वरूप-निर्धारण ही था। इसी प्रकार भारतीय आचार्यों ने जो काव्य की आत्मा का गवेषण किया वह भी काव्य के लक्षण या स्वरूप की खोज ही कही जा सकती है। भरत मुनि से लेकर पंडितराज जगन्नाथ तक लगभग अठारह सौ वर्षों की दीर्घ साहित्य-शास्त्र-परंपरा भारतीय आचार्यों की सूक्ष्म पर्यवेक्षण-शक्ति और काव्य-मर्मज्ञता की परिचायक है। अलकार, रीति, रस, ध्वनि, वक्रोक्ति आदि कई सिद्धान्तों का जो निर्माण इस परंपरा में हुआ, उसमें काव्य के स्वरूप या उसकी आत्मा पर विस्तृत प्रकाश पड़ा, इसमें सन्देह नहीं। पर काव्य की कसौटी हमारे आचार्य प्रदान नहीं कर सके। रसवादी आचार्यों ने ही इस दिशा में कुछ सफलता पाई, पर कोरे रस या आनन्द को भी काव्य की कसौटी नहीं माना जा सकता। वास्तव में उदात्त रस-भाव ही काव्य की कसौटी अर्थात् श्रेष्ठ काव्य का स्वरूप है, यह तथ्य प्राचीन आचार्य स्पष्ट शब्दों में नहीं बता सके थे।

### काव्यात्मा की गवेषणा :

प्राचीन काव्य-शास्त्र के प्रमुख छ. सिद्धान्त—रस, अलकार, रीति, ध्वनि, वक्रोक्ति और औचित्य सिद्धान्त—वस्तुतः काव्य के स्वरूप, काव्य-लक्षण, काव्य की उत्कृष्टता

के मानदण्ड अर्थात् काव्य की आत्मा के अनुसंधान से ही सम्बन्धित है। इन सिद्धातों के अन्तर्गत काव्य के दोनो पक्षों—विषयपक्ष और शैली-पक्ष पर समुचित प्रकाश पडा है। रस, ध्वनि और औचित्य ये तीन सिद्धात विषयपक्ष से सम्बन्धित है और विषय की उत्कृष्टता का ही अन्तिम उद्देश्य रखते है, किन्तु अलकार, रीति और वक्रोक्ति का आधार भी अभिव्यक्ति-शैली है और उद्देश्य भी शैली की उत्कृष्टता है। काव्यात्मा का अन्वेषण सभी सिद्धातों में काव्य की रमणीयता या सुन्दरता अथवा आह्लादकता के मूल कारण की खोज रहा है। रसवादियों को आह्लादकता का मूल भावजन्य रस में प्रतीत हुआ तो ध्वनिवादियों को वह रसादि की व्यंग्य-ध्वनि में, अलकारवादियों को अलकार-विधान में, रीतिवादी वामन को गुण-रीति-योजना में, वक्रोक्तिवादी कुतक को वक्रोक्ति में तथा औचित्यवादी क्षेमेन्द्र ने काव्य-सौन्दर्य का आधार रस आदि काव्य-तत्त्वों के औचित्यपूर्ण विधान में ही अनुभव किया। सब सिद्धात शब्दार्थ को काव्य-शरीर मानकर चले है, इस दृष्टि से सबका प्रस्थान-बिन्दु तो एक ही है, पर मार्ग और गतव्य भिन्न-भिन्न हैं। अलकार, रीति और वक्रोक्ति शब्दार्थ-चमत्कार को आधार बनाते हुए, उसी से आरम्भ करते है, शब्दार्थ-चमत्कार का ही मार्ग ग्रहण करते है और रस-भाव को भी शब्दार्थ-चमत्कार (अलकार) में समेटते हुए शब्दार्थ-चमत्कार में ही विश्वाति पाते है, किन्तु रस, ध्वनि और औचित्य शब्दार्थ से आरम्भ करके शब्दार्थ-चमत्कार में नहीं उलझते, अपितु रस-भाव, विषय-ध्वनि या विषय-औचित्य को ही अपना लक्ष्य बनाते है। इस प्रकार अलकारादि तीन सिद्धातों को शैली या अलकार-सिद्धात कह सकते हैं। इन सिद्धातों और सम्प्रदायों का प्रवर्तन काव्यात्मा की गवेषणा का ही प्रतिफल है।

अलकार-सम्प्रदाय नाट्य शास्त्र में भरतमुनि ने रस को नाट्य में प्रधान घोषित किया था। पर आगे लगभग ईसा की आठवीं शताब्दी तक रस की प्रधानता का दृष्टि-कोण दबा-सा रहा। सभवतः भामह आदि अलकारवादियों ने दृश्य-काव्य (नाटक) में ही रस की प्रधानता समझी और इसी से अपने श्रव्य-काव्य-निरूपण में काव्य के सौन्दर्य-कारक सर्वातिशायी तत्त्व की खोज की। शब्द-अर्थ द्वैतों के सहभाव को ये आलंकारिक काव्य मानते थे। इनके सामने प्रमुख प्रश्न यह था कि शब्दार्थ-रूप काव्य की सुन्दरता का मूल कारण क्या है? भामह, दण्डी, उद्भट आदि आलंकारिकों की दृष्टि अलकार पर गई। सस्कृत के उक्ति-वैचित्र्यपूर्ण मुक्तक काव्य की ओर इन आलंकारिकों का ध्यान विशेष केन्द्रित रहा। यद्यपि रूपक, उपमा आदि कतिपय अलंकारों की चर्चा भरत ने भी की थी (भरत ने वाचिक अभिनय में उपमा, रूपक, दीपक, यमक—इन चार अलंकारों का विवेचन इन्हें रसाश्रित मानकर ही किया था), पर अलंकारों को प्रधानता देकर विधिवत् अलंकार-शास्त्र का सर्वप्रथम प्रवर्तन भामह ने



अपने 'काव्यालकार' में किया। भामह ने 'न कान्तम् अपि निर्भूष विभाति विलना मुखम्' के आधार पर काव्य में अलकार की प्रमुखता घोषित की। यद्यपि भामह ने उपमा-श्लेषादि अर्थ शब्दालकारो के अतिरिक्त रीति, गुण, रस आदि सौन्दर्य-तत्त्वो को भी पहचाना, पर इन्हे भी अपने अलकार अभिधान के अन्तर्गत सम्मिलित कर लिया। अलकारवादी आचार्यों ने रस को रसवत् अलकार कहा। काव्य में आह्लाद या चमत्कार की सृष्टि अलकार से होती है और क्योंकि रस के उपनिबध से भी आह्लाद पैदा होता है, इसलिए रस भी अलकार है। भामह आदि ने महाकाव्य में इसकी विशेष आवश्यकता मानी। पर सामान्यत इनके अलकार-सिद्धात में रस गौण ही बना रहा। भामह द्वारा सब अलकारो के मूल में वक्रोक्ति मानना यह सिद्ध करता है कि उनकी दृष्टि मुख्यत उक्ति अर्थात् अभिव्यजना-शैली पर ही केन्द्रित रही, अभिव्यंजित या वर्ण्य के महत्त्व की ओर इनका ध्यान नहीं जा सका। रस के आह्लाद को भी इन्होंने उक्ति का आह्लाद मान लिया।

दण्डी ने अपने 'काव्यादर्श' में भामह की वक्रोक्ति के स्थान पर अतिशयोक्ति को अलकारो का मूल कहा। अभिप्राय की दृष्टि से भामह की वक्रोक्ति और दण्डी की अतिशयोक्ति में समानता है। दण्डी ने स्पष्ट शब्दो में अलकारो को काव्य-शोभा का उत्पादक माना। अलकारवादी आचार्य रुद्रट ने सर्वप्रथम रसो के स्वतन्त्र रूप को समझा। किन्तु रस की महत्ता मानते हुए भी उन्होंने अलकार को प्रधानता दी। परवर्ती अलकारवादियो—प्रतिहारेन्दु राज (६वी शती), जयदेव (१२ वी शती) आदि ने भी अलकार की प्रधानता का मत चलाना चाहा था, पर इस समय तक आनन्दवर्द्धन, अभिनवगुप्त, मम्मट आदि रस-ध्वनिवादी समर्थ आचार्यों द्वारा ध्वनि एव रस-सिद्धात की पूर्ण प्रतिष्ठा हो चुकी थी। अतः अलकारवादी अलकार-प्राधान्य का मत नहीं चल पाया। यद्यपि भामह, दण्डी, उद्भट आदि ने अलकार के अन्तर्गत रस, गुणादि सभी तत्त्वो को सम्मिलित करके अलकार को व्यापकता प्रदान करनी चाही थी, पर व्यवहार में अलकार से अभिप्राय श्लेष-उपमादि शब्दार्थालकार-रूप अलकारो से ही रहा। रस, ध्वनि तथा औचित्य सिद्धातों के अन्तर्गत, अलकार-अलकार्य का भेद स्पष्ट होने पर, अलकारो को भाषा के प्रसाधन-रूप में रस-भाव-विषय-वस्तु का उपकारक या सहायक ही माना गया। इस प्रकार यद्यपि अलकार-सिद्धात की काव्यात्म सिद्धात के रूप में मान्यता नहीं रही, तथापि इस सिद्धात और सम्प्रदाय की महत्त्वपूर्ण देन भारतीय काव्यशास्त्र का गौरव है। अलकार को काव्य-आत्मा तो स्पष्ट शब्दो में इन्होंने नहीं कहा, पर अलकारो की प्रधानता से इनका तात्पर्य यही था। चाहे अत्र काव्य के अतरंग तत्त्व की सही खोज नहीं कर पाये, पर भाषा के सौन्दर्य-प्रसाधन-रूप में सैकड़ों की सख्या में (पण्डितराज तक पहुँचते-पहुँचते अलकारो की सख्या २०० के लगभग हो गई थी) अलकारो और उनके सूक्ष्म भेदोपभेदो का जो विस्तृत निरूपण हुआ, वह

एक महत्त्वपूर्ण उपलब्धि थी। साथ ही अलंकारवादी आचार्यों को ही इस बात का श्रेय है कि उन्होंने भारतीय काव्य-शास्त्र के इस क्षेत्र में विचारोत्तेजना पैदा की। भरत मुनि के पश्चात् ईसा की आरम्भिक चार-पाँच शताब्दियों में भारतीय काव्य-चिंतन मद पड़ गया था। उसे उद्बुद्ध कर तीव्र गति प्रदान करने का गौरव भामह, दण्डी आदि अलंकारवादियों को ही दिया जा सकता है।

**रीति-सिद्धात** . रीति-सिद्धात के उद्भावक आचार्य वामन (८ वी शती) ने रीति को काव्य की आत्मा घोषित किया 'रीतिरात्मा काव्यस्य'। उन्होंने विशिष्ट पद-रचना को रीति कहा और रीति में विशिष्टता लाने वाले रीति के प्राणभूत तत्त्व गुणों को माना। गुण से उनका अभिप्राय काव्य को शोभित करने वाले काव्य के नित्यधर्म से है। अलंकार स्वतः ही अनित्य धर्म हो गए। वामन ने गुणों पर आश्रित रीति को महत्त्व दिया।

अलंकारवादी दण्डी ने रीति को गुणों से सम्बन्धित मानकर सर्वगुण-सम्पन्न वैदर्भी रीति की श्रेष्ठता स्वीकार की थी। दण्डी के इसी सूत्र से सकेत पाकर वामन ने रीति को काव्यात्मा घोषित किया। यद्यपि अलंकारवादियों की तरह वामन की दृष्टि भी उक्ति-वैचित्र्य पर केन्द्रित रही, तथापि वामन ने काव्य-चिंतन को निश्चित ही अलंकारवादियों से एक पग आगे बढ़ाया। उन्होंने रीति को अभिव्यक्ति शैली (Style of expression) मानकर उसका महत्त्व बताया। रीति के एक अंग अलंकार को वह प्रमुख कैसे मान सकते थे? वामन ने रसों को भी कान्ति गुण के अन्तर्गत सम्मिलित करके रीति का ही अंग बना दिया। यद्यपि वामन भी अलंकारवादियों की तरह काव्य के आत्मपक्ष—अनुभूतिपक्ष (रस-भावाद) को काव्यात्मा के रूप में नहीं पहचान सके, तथापि इनका दृष्टिकोण अलंकारवादियों से एक कदम आगे काव्य-आत्मा की ओर बढ़ा हुआ अवश्य कहा जा सकता है। रीति या अभिव्यक्ति-शैली काव्य का अनिवार्य तत्त्व है, जबकि अलंकार उसका एक अनित्य साधन-मात्र है। अतः अनिवार्य तत्त्व को अलंकार पर वरीयता प्रदान करना वामन की सुलझी हुई दृष्टि का परिणाम है।

**ध्वनि-सम्प्रदाय** — ९ वी शताब्दी के आरम्भ में भारतीय काव्य-शास्त्र के इतिहास में एक ऐसे विद्वान् आचार्य का प्रादुर्भाव हुआ, जिसने काव्य की प्रचलित भ्रातियों का खण्डन करके व्यापक और शाश्वत काव्य-मतों की निःश्रान्त मौलिक स्थापना की। आचार्य आनन्दवर्द्धन ने एक साथ रस, ध्वनि और औचित्य—तीन सम्बद्ध आत्मवादी सिद्धान्तों का प्रवर्तन एवं प्रतिष्ठापन किया। ध्वनि-सिद्धात के निरूपण द्वारा उन्होंने रस-सिद्धान्त का विस्तार किया। साथ ही औचित्य की दृष्टि जगाकर रस तथा काव्य के विभिन्न अंगों की रसानुकूल संयोजना की मर्यादा समझाई। काव्य-सिद्धातों का व्यापक एवं गम्भीर विवेचन उन्होंने अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ 'ध्वन्यालोक' में किया।

आनन्दवर्द्धन ने ध्वनि को काव्य की आत्मा घोषित किया। ध्वनि से उनका अभिप्राय कवि-अनुभूति-रूप कथ्य से है, जो वाचक शब्दों की अपेक्षा व्यञ्जक शब्दों द्वारा मार्मिकता से प्रकट होता है। आनन्दवर्द्धन ने इसके तीन भेद किये, रस-ध्वनि, अलंकार-ध्वनि और वस्तु-ध्वनि। रस-सिद्धांत का अध्ययन मूलतः नाट्य के विवेचन-प्रसंग में ही हुआ था। विभावादि के संयोजन से निष्पन्न परिनिष्ठित रस नाट्य में तो विस्तृत अभिव्यक्ति पा सकता था, पर स्फुट मुक्तको में रस के विकास के लिए पर्याप्त स्थान न होने के कारण रस की अनिवार्य स्थिति पर सदेह किया जा रहा था। रस से अभिप्राय आरम्भ में परिनिष्ठित रस से ही था। अतः ऐसे रस को काव्यात्मा मानने पर अनेक रमणीय मुक्तक छन्दों, सूक्तियों को काव्य की सीमा से बाहर ही करना पड़ेगा, जिनमें मात्र वस्तु-चित्र हो या किसी भाव-तथ्य का मार्मिक कथन हो और रस-परम्परा का अभाव हो। ध्वनि को काव्यात्मा मान लेने पर काव्य-लक्षण का विस्तार हुआ। शास्त्रीय (परिनिष्ठित) रसयुक्त ही नहीं, अपितु भाव, विचार, वस्तु आदि को ध्वनित करने वाली मुक्तक रचनाएँ भी काव्य-परिधि में सम्मिलित हो सकती हैं। काव्य-लक्षण-निर्माण में इतने उदार होने पर भी ध्वनिवादी आनन्दवर्द्धन ने काव्य की श्रेष्ठता का मान अर्थात् काव्य की कसौटी रस को ही माना। उन्होंने सब ध्वनियों में रस-ध्वनि को श्रेष्ठ मानकर रस-सिद्धान्त की ही प्रतिष्ठा की। रस वाचक शब्दों से प्रकट नहीं होता, अपितु विभावादि के चित्रण से ध्वनित होता है, इसीलिए आनन्दवर्द्धन ने रस को ध्वनि माना। यही नहीं, उन्होंने रस-क्षेत्र का विस्तार करते हुए कहा कि अन्ततः कवि के सब भाव, तथ्य, अलंकार-योजना आदि सब किसी-न-किसी रस या भाव से ही सम्बन्ध रखते हैं। रस-ध्वनि के अन्तर्गत रस, रसाभास, भाव, भावाभास, भावोदय, भावशांति, भावसधि, भावशबलता आदि को ग्रहण करना रस-क्षेत्र का ही विस्तार सूचित करता है। इस प्रकार आनन्दवर्द्धन ने अलंकारवाद के भार से दबे रस-सिद्धांत का पुनरुत्थान किया। औचित्य-सिद्धांत का निरूपण करके आनन्दवर्द्धन ने रस-ध्वनि की मर्यादा निश्चित की और सभी काव्यांगों के औचित्यपूर्ण संयोजन का मार्ग सुझाया।

अभिनवगुप्त (दसवीं शताब्दी) आनन्दवर्द्धन के सिद्धांतों के अत्यन्त प्रबुद्ध एवं समर्थ व्याख्याता हुए हैं। उनके प्रतिभापूर्ण समर्थन से रस-ध्वनि-सिद्धांत की अपूर्व प्रतिष्ठा हुई। अभिनवगुप्त ने भरत के रस-सूत्र की भी मार्मिक व्याख्या की। इन्होंने अपनी 'अभिनव भारती' रचना में भरत के 'नाट्य शास्त्र' की तथा 'लोचन' में 'ध्वन्यालोक' की टीका एवं प्रतिभापूर्ण व्याख्या प्रस्तुत की।

**औचित्य सिद्धांत** ११ वीं शताब्दी के आरम्भ में आचार्य क्षेमेन्द्र ने आनन्दवर्द्धन से ही दिशा और प्रेरणा पाकर औचित्य सिद्धांत का स्वतंत्र प्रतिपादन किया। क्षेमेन्द्र ने अपनी रचना 'औचित्य विचार चर्चा' में औचित्य की काव्य के सर्वातिशायी तत्त्व के रूप में प्रतिष्ठा की। किन्तु क्षेमेन्द्र भी मूलतः रसवादी आचार्य थे क्योंकि उन्होंने स्पष्ट शब्दों में रस को ही काव्य की आत्मा माना है और औचित्य को रस का जीवितभूत (जीवन) कहा है। अभिनव गुप्त ने औचित्य से सवलित रस-ध्वनि को काव्य की आत्मा कहा था। अतः अपने गुरु अभिनव गुप्त से सकेत पाकर क्षेमेन्द्र ने औचित्य को रस-सिद्ध काव्य का जीवित कहा।

काव्यस्य अलम् अलकारं किं मिथ्या गणितं गुणैः ।  
 यस्य जीवितमौचित्यं विचिन्त्यापि न दृश्यते ॥४॥  
 अलकारास्त्वलकारा गुणा एव गुणाः सदा ।  
 औचित्यं रससिद्धस्य स्थिरं काव्यस्य जीवितम् ॥५॥

अर्थात् यदि काव्य में ढूढ़ने पर भी औचित्य दिखाई न दे तो उसके अलकारों से क्या लाभ ? गुणों की मिथ्या गणना से भी क्या होगा ? अलकार तो अलकार (सौन्दर्य-साधन) ही है और गुण भी (शौर्यादि) गुण ही है। रस-सिद्ध काव्य का स्थायी जीवन तो औचित्य ही है।

ध्यान देने की बात यह है कि क्षेमेन्द्र ने रस और काव्य को अभिन्न माना है। इन कारिकाओं से पहली-तीसरी कारिका में उन्होंने औचित्य को 'रस जीवित-भूतस्य' कहा है। अतः क्षेमेन्द्र ने औचित्य को रस-सिद्धि या काव्य-सिद्धि का जीवित स्थिर तत्त्व माना है। अतः औचित्य सिद्धात में औचित्य-सबलित रस की ही काव्यात्मा के रूप में प्रतिष्ठा हुई।

**वक्रोक्ति सिद्धान्त**—रस-ध्वनि की आनन्दवर्द्धन में जो निभ्रान्त प्रतिष्ठा की, उससे सैंकड़ों वर्षों से प्रचलित अलकारवादी मत खण्डित हो गया। अलकारवादी विचारकों को इससे बड़ा धक्का लगा। इसकी प्रतिक्रिया स्वाभाविक थी। १२ वीं शताब्दी में जयदेव ने मम्मट के 'अनलकृति पुन क्वापि' का जो यह तीक्ष्ण उत्तर दिया, वह इस प्रतिक्रिया का स्पष्ट प्रमाण है "जो काव्य के अलकाररहित होने की कल्पना करता है वह अग्नि को भी उष्णतारहित क्यों नहीं मानता ?" इससे भी पूर्व ११ वीं शताब्दी के आरम्भ में इसी प्रतिक्रिया के परिणामस्वरूप आचार्य कुन्तक ने वक्रोक्ति सिद्धात का प्रवर्तन किया। अभिव्यक्ति शैली में ही काव्य के मूल सौन्दर्य को खोजने की प्रवृत्ति ने वक्रोक्ति-सिद्धात को जन्म दिया। कुन्तक को वक्रोक्ति की कल्पना का आधार भामह से मिला। भाम ने सभी अलकारों के मूल में वक्रोक्ति मानी थी। इसी संकेत को पाकर तथा दण्डी की अतिशयोक्ति-धारणा को भी अनुकूल पाकर कुन्तक ने वक्रोक्ति को काव्य की आत्मा घोषित किया। साधारण इतिवृत्त या वाचक शब्दों वाली शैली से भिन्न वैचित्र्यपूर्ण विदग्ध भणिति को ही वक्रोक्ति माना गया। कुन्तक ने वक्रोक्ति को अलकार-विशेष के सीमित रूप से आगे कवि-व्यापार का समग्र-रूप प्रदान करना चाहा। उन्होंने कवि-व्यापार-वक्रता के ६ भेद किये—(१) वर्णविन्यासवक्रता, (२) पदपूर्वार्द्ध-वक्रता, (३) पदपरार्द्ध-वक्रता, (४) वाक्य-वक्रता, (५) प्रकरण-वक्रता और (६) प्रबन्ध वक्रता। वाक्य वक्रता के अन्तर्गत कुन्तक ने अलकारों को स्थान दिया और रसवदलकार, प्रेयस तथा ऊर्जस्वि अलकारों के रूप में ही रस-भाव की गणना की है। इस प्रकार अलकार, गुण, रस, भाव, रीति और ध्वनि आदि सम्पूर्ण काव्य-तत्त्वों को उन्होंने अपनी वक्रोक्ति में समेटने का विफल प्रयास किया। पर वक्रोक्ति को व्यापक बनाने के सारे प्रयत्न अलकारवादियों के अलकार को व्यापक बनाने के प्रयत्न समान ही विफल हो गए। कुन्तक की वक्रोक्ति काव्य की मानसिक मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया पर प्रकाश नहीं डाल सकी। रस का महत्त्व मानते हुए भी कुन्तक ने अनुभूति-पक्ष पर विशेष ध्यान नहीं दिया। परवर्ती आचार्यों—रुच्यक, विश्वनाथ आदि ने इस मत का स्पष्ट खण्डन कर दिया।

आनन्दवर्द्धन द्वारा प्रतिष्ठित और अभिनव गुप्त द्वारा समर्थित रस-ध्वनि-

सिद्धांत की समुचित प्रतिष्ठा मम्मटाचार्य, विश्वनाथ, पण्डितराज जगन्नाथ आदि परवर्ती आचार्यों ने की। रस-सिद्धांत में रीति, अलंकार, गुण, वक्रोक्ति, ध्वनि, औचित्य सिद्धांतों और काव्य-तत्वों का पूर्ण समन्वय मम्मट ने ही प्रस्तुत कर दिया था। महापात्र विश्वनाथ ने इन सबका रूपकमय आलंकारिक समन्वय करते हुए कहा है “शब्द और अर्थ काव्य-पुरुष का शरीर है, रस और भाव उसकी आत्मा, शूरता, दया-दाक्षिण्य आदि के समान माधुर्य, ओज, प्रसाद आदि उस काव्य-पुरुष के गुण हैं और कणत्व, बधिरत्व, खजत्व आदि के समान श्रुतिकटुत्व, ग्राम्यत्व आदि दोष हैं, वैदर्भी, पाचाली और गौडी रीतियाँ उसके भिन्न-भिन्न अवयवों का गठन हैं, कुण्डल, ककण आदि आभूषणों की ही तरह काव्य के शब्दार्थगत अलंकार उस काव्य-पुरुष की शोभा के विधायक हैं।”

इस प्रकार भरत मुनि आदि प्राचीन आचार्यों द्वारा उद्भावित, भामह, दंडी, वामन आदि द्वारा गौणरूप में स्वीकृत, तथा आनन्दवर्द्धन और अभिनवगुप्त द्वारा पूर्ण प्रतिष्ठित एव मम्मट, विश्वनाथ द्वारा समजसित रस सिद्धांत भारतीय काव्य-शास्त्र की एक ऐसी महत्त्वपूर्ण उपलब्धि है, जो भारतीय काव्य-शास्त्र को विश्व-साहित्य-दर्शन में गौरवपूर्ण स्थान प्रदान करती है। भारतीय काव्य-शास्त्रियों ने एक ओर काव्यात्मा का भव्य आविष्कार किया, दूसरी ओर नाटक, श्रव्यकाव्य, महाकाव्य, आख्यायिका आदि काव्यरूपों के रचना-तत्वों की विस्तृत भीमासा की तथा काव्य-लक्षण, काव्य-प्रयोजन, कवि-प्रतिभा, काव्य की प्रेरणा, छन्द-शास्त्र आदि भिन्न-भिन्न काव्यांगों का मार्मिक विवेचन एव निरूपण किया। निस्संदेह भारतीय काव्य-शास्त्र की परम्परा अत्यन्त समृद्ध है। आधुनिक युग में यह और भी पुष्ट हुई है और हो रही है।

**काव्यानन्द ध्वनिकार का यह लक्षण**—“सहृदयऽह्लादि शब्दार्थमयत्वमेव काव्यलक्षणम्” अर्थात् सहृदय को आह्लादित करने वाला शब्दार्थ ही काव्य है, पण्डितराज की यह परिभाषा, “रमणीयार्थप्रतिपादक शब्द काव्यम्” अर्थात् रमणीय अर्थ का प्रतिपादन करने वाले शब्द को काव्य कहते हैं, तथा विश्वनाथ की “रसात्मक वाक्य काव्य” आदि सब परिभाषायें और लक्षण मन को आनन्दित करने से सम्बन्ध रखते हैं। प्लेटो से लेकर आधुनिक काल के रिचर्ड्स, इलियट आदि प्रायः सब पाश्चात्य समीक्षक तथा सभी भारतीय आचार्य काव्य की कसौटी आनन्द ही स्वीकार करते हैं। जिस रचना में जितना अधिक आनन्द प्रदान करने की क्षमता होगी, वह उतनी ही श्रेष्ठ मानी जायगी। पर प्रश्न उठता है, कैसा आनन्द? काव्यानन्द का क्या स्वरूप है? सर्वोत्तम काव्य-आनन्द किसे माने? निरर्थक किन्तु सगीतमय मधुर पदावली भी आह्लादकारी होती है, चमत्कारपूर्ण सूक्ति से भी कुछ-न-कुछ आनन्द मिलता ही है, कौतूहलपूर्ण घटनाओं के पढ़ने या सुनने में भी मन आनन्द प्राप्त करता है, ज्ञान के जिज्ञासुओं को बौद्धिक विचार-तत्त्व में भी आनन्द आ सकता है तथा अपरिष्कृत रुचि वाले व्यक्ति अश्लील एव गद्दी कहानियों के पढ़ने में मजा लेते हैं। पर सच्चा काव्यानन्द इन में शायद ही किसी को माना जाय। काव्यानन्द या काव्यरस न तो सतरे का रस है और न ही लौकिक अनुभूति-जन्य आनन्द। न यह इतरज, ताश आदि खेलों का मनोरंजन है, न नाच-तमाशे का आनन्द। वस्तुतः काव्यानन्द उदात्त भाव-जन्य आनन्द है, जो सहृदय को हृदय की मुक्त दशा अथवा सत्त्वोद्रेक की दशा में प्राप्त होता है।

सार्थक ‘अलंकार-ध्वनि’ तथा “वस्तु-ध्वनि” भी किसी-न-किसी भाव की ओर इंगित अवश्य करेगी, इसी से ध्वनिकार ने उसके आह्लाद को भी काव्य की आत्मा

माना । पर ये दोनो भाव की पुष्ट अनुभूति नहीं कराती । अत 'रस ध्वनि' से ये निकृष्ट कोटि की ध्वनियाँ हैं । इस प्रकार 'रस ध्वनि' को सर्वश्रेष्ठ मानकर एक तरह से ध्वनिवादियो ने 'वस्तु ध्वनि' और 'अलकार-ध्वनि का पर्यवसान' 'रस' मे ही सिद्ध किया है । आनन्दवद्धन का स्पष्ट कथन है कि "यद्यपि प्रतीयमान (व्यंग्यार्थ) के और (वस्तु-अलकार ध्वनि आदि) भी भेद दिखाए गए हैं, परन्तु रस-प्राधान्य के कारण रस-भाव द्वारा ही उसका उपलक्षण (ज्ञापन) होता है ।" वास्तव मे काव्य के लक्षण निर्धारण मे तो ध्वनिकार की दृष्टि पूर्णतया व्यापक रही है, इसी से उन्होने अलकार या वस्तु ध्वनि को ही नहीं, अपितु प्रतीयमान या व्यंग्य के अभाव मे 'चित्र काव्य' को भी काव्य की सजा देने मे सकोच नहीं किया । उन्होने कहा कि "जहाँ वस्तु या अलकार-ध्वनि न हो, उसे चित्रकाव्य का विषय भले ही माना जाए, पर काव्य मे किसी वस्तु का सम्पर्क न हो, यह युक्तिसंगत नहीं । ससार की सब वस्तुएँ किसी रस या भाव का अंग अवश्य बन जाती हैं । ऐसी कोई वस्तु नहीं जो किसी प्रकार की चित्तवृत्ति को उत्पन्न न करे ।" (ध्वन्यालोक चित्र काव्यस्य स्वरूपम्) ।

**रस ही काव्य की कसौटी है :** काव्य-लक्षण-निर्माण में इतने उदार होने पर भी जब ध्वनिकार के सम्मुख काव्य की परख—उसकी उत्कृष्टता की कसौटी—का प्रश्न आता है, तो वे स्पष्ट शब्दो मे रस को ही एक-मात्र कसौटी बताते हैं । उन्होने स्पष्ट कहा है कि "रस-भाव को प्रवाहित करने वाली महाकवियो की वाणी ही उनकी अलौकिक प्रतिभा को व्यक्त करती है, जिसके कारण कवियो की नाना-विध परम्परा वाले इस ससार मे कालिदास आदि दो-तीन अथवा पाँच-छ ही महाकवि गिने जाते हैं ।" अतः रस ही काव्य की कसौटी है ।

उदात्त रस ही काव्य की सर्वश्रेष्ठता का मानदण्ड ऊपर के विवेचन से स्पष्ट हुआ कि रस-ध्वनि या रस ही काव्य की श्रेष्ठता का मानदण्ड है । अब प्रश्न है कि क्या सब प्रकार की रस-ध्वनि या 'विभावानुभाव सचारी' से पुष्ट सब प्रकार की रसानुभूति सर्वश्रेष्ठ काव्य की द्योतक होती है ? क्या रस को समीक्षा का व्यापक मानदण्ड बनाया जा सकता है ? क्या यह मानदण्ड इतना पूर्ण है कि हम सब देशो के, सब कालो के, सब प्रकार के साहित्य का मूल्याकन केवल रस के आधार पर कर सकते हैं ? श्रेष्ठतम रसानुभूति का स्वरूप क्या है ? इन गम्भीर प्रश्नो का उत्तर देने से पूर्व काव्य के प्रयोजन पर आचार्यों के विचार प्रकट करना आवश्यक है, क्योंकि हमारे आचार्यों के काव्य-प्रयोजन तथा काव्य-स्वरूप-विवेचन अर्थात् काव्य-दर्शन से ही उनका समीक्षा-दर्शन ग्रहण करना पडता है । उन्होने समीक्षा या समीक्ष्यवादी की दृष्टि से समीक्षा के मानदण्डो पर विचार नहीं किया । काव्य से जो प्रयोजन या सिद्धि उन्हें अभिप्रेत थी, किसी रचना मे वह सिद्ध होती है या नहीं—यह भी उनकी समीक्षा की एक कसौटी ही समझी जा सकती है ।

जीवन की पूर्णता हमारे तत्त्वचिंतको ने 'अभ्युदय' और 'निश्रेयस' स्वीकार की है । इसी से जीवन के सब पक्षो मे चतुर्वर्ग-(धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष) प्राप्ति ही उनका उद्देश्य रहा है । प्रायः सब साहित्याचार्यों ने भी धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष अर्थात् चतुर्वर्ग की प्राप्ति काव्य का भी प्रयोजन बताया है । आनन्द के साथ शिव-तत्त्व या नैतिक उपयोगिता की सिद्धि आचार्यों को मान्य थी । मम्मट ने इस सम्बन्ध मे अलौकिक आनन्द को 'सकल प्रयोजनमौलिभूत' कह कर सौन्दर्य या आनन्द को प्राथमिकता दी है । यही तो काव्य का प्राण है, इसके बिना दूसरे प्रयोजन की कोई सार्थकता ही नहीं । आचार्यों द्वारा

आनन्द और नैतिकता के इस समन्वय का ही परिणाम है कि हमारे यहाँ 'कलावाद', 'नीतिवाद', 'अभिव्यजनावाद', 'सौष्ठववाद' आदि वादों का वादविवाद नहीं खड़ा हुआ। हमारा रस-आनन्द ही जीवन का बहुत बड़ा पुरस्कार है। यह हृदय की सात्विक प्रवृत्तियों से सम्बन्ध रखता है, यह हृदय-परिष्कार और हृदय-प्रसार का द्योतक है। मनुष्य के प्रकृत रागों पर आधारित यह रस-रूप काव्यानन्द उच्च कोटि का होता है, इसमें सन्देह नहीं। पाश्चात्य समीक्षक रस की मनोवैज्ञानिक उच्चता को नहीं पा सके। वे केवल आह्लाद, मनोरजन, आनन्द, प्रभाव और बहुत हुआ तो भावानन्द तक ही अपनी काव्य-परिभाषा या काव्य-प्रयोजन ले जा सके। वे यह नहीं बता सके कि तीव्रतम भावानन्द की प्रक्रिया क्या है, उसका स्वरूप और अवयव क्या है। स्थायी भावों का विभावानुभाव आदि से परिपुष्ट होकर रस-रसा को प्राप्त होना ही अलौकिक आनन्द-रूप तीव्रतम भावानुभूति है—इस रहस्य का पूर्ण उद्घाटन तो भारतीय आचार्यों ने ही किया। रस सिद्धान्त को भारतीय समीक्षा का प्रतिनिधि सिद्धान्त कहा जा सकता है। भारतीय मनीषियों की हजार वर्षों की अद्वैत चिन्ता-धारा से प्राप्त यह 'रस' (रससिद्धान्त) अपने में रीति, अलंकार, वक्रोक्ति, ध्वनि, औचित्य, गुणदोष आदि सब तत्वों को समाहित किए हुए है।

तो प्रश्न उठता है कि क्या रस जीवन की सम्पूर्ण उदात्तता को भी अपनी परिधि में ले लेता है, और क्या नैतिक मूल्यों की बात उसके साथ चलाने की आवश्यकता नहीं? क्या रस की कसौटी सार्वकालिक और सार्वदेशिक शाश्वत कसौटी मानी जा सकती है? सब-कुछ विचार करने के पश्चात् हमें लगता है कि हमारे रस-सिद्धान्त में कमी अवश्य है, जिसके कारण आचार्यों के रस को हम पूर्ण कसौटी के रूप में पेश करते हुए हिचकिचाते हैं। इसमें सन्देह नहीं कि हर रस-दशा हृदय की सात्विक वृत्तियों को जगाती है, पर रस की सब दशाएँ ऐसी नहीं मानी जा सकती, जिनमें जीवन के उदात्त तत्व अनिवार्य-रूप से समाहित हों। जैसे, रीतिकवियों का शृंगार-चित्रण या आचार्यों-द्वारा विशेषकर मम्मट-द्वारा प्रस्तुत शृंगार रस के उदाहरण महान् जीवनादर्शों या स्वस्थ जीवन-प्रेरणाओं से दूर ही है। आचार्यों के वीभत्त रस का माँस-मज्जा-रुधिर वाला वस्तुगत रूप भी उदात्तता से विशेष सम्बन्ध नहीं रखता। जीवन के उच्च मूल्यों को हम भुला नहीं सकते। अतः भाव या रस की ऐसी परिपुष्ट दशा ही, जिसमें जीवन के उदात्त तत्व या उच्च नैतिक मूल्य भी समाहित हों, रस की सर्वश्रेष्ठ दशा कही जा सकती है। हम मानते हैं कि रस एक अविभाज्य, अखण्ड अभिव्यक्ति है। पर उसकी पूर्णता में जिस प्रकार हम अलंकार, रीति आदि शैली के सब श्रेष्ठ साधनों को आवश्यक मानते हैं अर्थात् हम कहते हैं कि उत्कृष्ट वर्ण-शब्द-योजना (कलात्मक अभिव्यजना) से रस की श्रेष्ठ सिद्धि होती है, उसी प्रकार हमें यह भी मानना होगा कि उच्च जीवनादर्शों में समन्वित रस दशा रस की सर्वश्रेष्ठ और

पूर्ण दशा होगी। एक उदाहरण लीजिए। मीराँ की पदावली में भावों की तीव्रता है, सदेह नहीं। किन्तु यदि उनकी पदावली सूर या महादेवी की तरह अधिक कलात्मक भी होती अर्थात् उत्कृष्ट और परिष्कृत भाषा-शैली के सब प्रसाधनों का उसमें योग होता, तो वह और भी अधिक प्रभावशाली, अधिक भावप्रवण और अधिक आह्लादकारी होती। इसी प्रकार रीति-कवियों के शृंगार-चित्रण में 'विभावानुभावसचारीसयोगाद्रमनिष्पत्ति' का पूर्ण आयोजन है। अतः आचार्यों के शास्त्रीय दृष्टिकोण से वह शृंगार रस है। पर उसमें जीवन के उदात्त मूल्यों का अभाव है। यदि यह शृंगार-चित्रण जीवन के उच्च मूल्यों या महान् जीवनादर्शों से समन्वित होता—इस में त्याग, उत्साह-साहस, वीरता, धीरता आदि उदात्त प्रवृत्तियों का भी योग होता तो क्या हम उसे अधिक प्रभावशाली और अधिक पुष्ट न मानते? रीतिकाल के ही विहारी आदि की अपेक्षा हम घनानन्द के शृंगार को अपेक्षाकृत उत्तम क्यों मानते हैं? निश्चय ही इसीलिए कि घनानन्द के शृंगार में प्रेमी-जीवन की ऐन्द्रिक स्थूलता के स्थान पर मानसिक प्रेम-प्रसार, त्याग तथा निस्वार्थता की उदात्त वृत्तियाँ अपेक्षाकृत अधिक हैं। अतः काव्य की श्रेष्ठता के मानदण्डों में रस के आश्रय रीति, अलंकार, ध्वनि आदि अर्थात् शैली-तत्व की तरह, जीवन के उदात्त मूल्यों को भी एक तत्व मानना चाहिए। यह होगा रस के आश्रित ही अर्थात् भाव-सवेदनाओं में गुथा हुआ। नैतिक मूल्य भी वे ही ग्राह्य होंगे, जो मानवता के शाश्वत और सार्वदेशिक उच्च मूल्य हैं। हमारे कथन का अभिप्राय यह नहीं है कि नैतिक मूल्यों को काव्य की कसौटी बनाया जाय। काव्य की कसौटी तो रस ही रहेगा। ससार में वही काव्यकृति चिर-स्थायी और सर्वश्रेष्ठ मानी जायगी जिसमें उदात्त जीवन-मूल्यों से आवेष्टित रस की परिपुष्ट दशा होगी। अतः उदात्त रस या रस के उदात्त रूप को ही काव्य की शाश्वत, सार्वदेशिक कसौटी कहा जा सकता है।

रस के साथ यह उदात्त विशेषण कोई विचित्र बात नहीं समझनी चाहिए। काव्य में उदात्त भावनाओं का प्रकाशन होना चाहिए—ऐसा प्रायः सभी विद्वान् कहते हैं। अतः समीक्षा का व्यापक मानदण्ड उदात्त भावों से पुष्ट रस का उदात्त रूप मानने में कोई आपत्ति नहीं होनी चाहिए। सूरदास का वात्सल्य-चित्रण और शृंगार-वर्णन हिन्दी साहित्य का गौरव है। तुलसीदास शृंगार और वात्सल्य का इतना उदात्त, इतना व्यापक और इतना गहन चित्रण नहीं कर सके। यदि 'विभावादि' से रस की परिपुष्टि के सिद्धान्त की दृष्टि से देखें तो इन रसों के प्रकाशन में सूरदास तुलसी से उच्च कोटि के कवि माने जायेंगे। पर वह क्या बात है, जो हमें सूर को तुलसी की अपेक्षा उच्च मानने से रोकती है? निश्चय ही भाव-उदात्तता। तुलसी में हमें उदात्त भावों से पुष्ट उदात्त रस का विस्तार अधिक मिलता है। इन दो रसों के चित्रण में तुलसी चाहे पीछे रहे हों, पर मानवजीवन की जितनी उदात्त



वृत्तियों का उन्होंने चित्रण किया है, उतना सूरदास ने नहीं। तुलसी की महानता नैतिकता में नहीं बल्कि नीति या उदात्त जीवन-मूल्यों को रस-रूप देने में, रस को उदात्त बनाने में है। अतः जीवन के उदात्त (महान्) आदर्श को आचार्यों के रस-सिद्धान्त का अंग बनाकर उदात्त रस को समीक्षा का सर्वमान्य शाश्वत मानदण्ड बनाया जा सकता है।

हमें उदात्त रस का सिद्धान्त निरूपित करने की आवश्यकता इसी लिए अनुभव हुई है कि हमारे आचार्यों ने 'विभावानुभावसंचारी सयोगाद्रसनिष्पत्ति' के विवेचन में जीवन की उदात्तता पर ध्यान नहीं दिया। उच्च जीवन-तत्त्वों का रस से सम्बन्ध वे अच्छी तरह नहीं दिखा सके। वे भाव, रस, शैली तथा जीवन-मूल्यों या नीति आदि का अनिवार्य सहभाव पूरी तरह स्थापित नहीं कर सके। वे रस की श्रेष्ठतम अवस्था या अनुभूति को नहीं पकड़ सके। उनकी विवेचना मास-मज्जा-रुधिर के स्थूल दृश्यो में जिस बीभत्स रस का अनुभव करती है, उसमें और कहरणरस के अनुभव में कोई अन्तर नहीं बताती। शृंगार के स्थूल ऐन्द्रिक उदाहरण भी सभवतः उन्हें उतने ही सरस प्रतीत होते थे, जितने आन्तरिक अनुभूति के मार्मिक उदाहरण। शृंगार के लक्षणनिरूपण में भरतमुनिने उसे उज्ज्वलवेषात्मक कहा है और उसका आलम्बनत्व 'उत्तम युवक-युवती' के रूप में स्वीकार किया है।<sup>१</sup> शकुन्तले ने अपनी व्याख्या में 'वेष' शब्द का अर्थ साधारण वस्त्रालकार लेने की भूल की है, पर वास्तव में 'उज्ज्वल वेष' शब्द यहाँ रस की विभावानुभाव-रूप समस्त सामग्री का बोधक है। अभिनवगुप्त का भी यही मत है—“जो चित्तवृत्ति को अन्यत्र व्याप्त करता है अर्थात् (अपने) बोधन द्वारा (रस रूप में) सक्रान्त करता है वह विभाव-अनुभाव-रूप 'वेष' होता है। और जो (रत्यादि-रूप) स्थायीभाव में समा जाते हैं अर्थात् व्याप्त होते हैं वे व्यभिचारी भाव 'वेष' कहलाते हैं। वे जिममें उज्ज्वल अर्थात् उत्कृष्ट है, उस प्रकार का स्वरूप जिसका है वह 'उज्ज्वल वेषात्मक शृंगार' हुआ।”<sup>२</sup>

खेद है कि भरत मुनि ने तथा 'नाट्यशास्त्र' के व्याख्याकार अभिनवगुप्त ने केवल शृंगार के सम्बन्ध में ही उज्ज्वलता की बात कही, अन्य रसों के विभावानुभावादि भी उज्ज्वल अर्थात् उत्कृष्ट या उदात्त होने चाहिएँ, यह बात आचार्यों ने स्पष्ट नहीं कही। सब रसों के विभावादि सब अवयवों में उदात्त तत्व होना

१ “तत्र शृङ्गारो नाम रतिस्थायिभावप्रभव उज्ज्वलवेषात्मक स च स्त्री-पुरुष हेतुक, उत्तमयुवप्रकृति।” —नाट्यशास्त्र (छठा अध्याय, शृङ्गार रस प्रकरणम्)।

२ “वेषयति व्यापयति चित्तवृत्तिमन्यत्रज्ञापनया सक्रामयतीति वेषो विभावानुभावात्मा। वेषयन्ति व्याप्नुवन्ति स्थायिनसितिवेषा व्यभिचारिण। ते उज्ज्वला उत्कृष्टा यस्मिन्, तथाभूत आत्मा यस्येति।” —हिन्दी अभिनवभारती (भाष्यकार आचार्य विश्वेश्वर), पृ० ५४२।

चाहिए और सब के औदात्त्य से ही उदात्त रस या रस के उदात्त रूप की निष्पत्ति सम्भव होती है। विभावादि की उज्ज्वलता या उदात्तता को एक उदाहरण से स्पष्ट करते हैं। शकुतला और दुष्यन्त के प्रेम का प्रसंग लीजिए। इस में विभावादि अर्थात् आलम्बन-रूप में केवल नर और नारी का होना उदात्तता की दृष्टि से पर्याप्त नहीं है। दुष्यन्त और शकुतला दोनों की परिस्थितियाँ, दोनों का उदात्त रूप-सौन्दर्य, प्रकृति, प्रवृत्तियाँ, वेशभूषा, वातावरण आदि सब मिलकर उन्हें उदात्त रस का विषय बनाते हैं। अतः कण्व ऋषि की पालिता, आश्रम के रम्य वातावरण में सौन्दर्य और सौम्यता की पूर्ण प्रतिमा बनी हुई देव-कन्या, पवित्र बाला शकुतला ही पूर्ण योग्य और उदात्त आलम्बन है। किन्तु इसके साथ ही यह भी स्पष्ट है कि यदि केवल एक मुक्तक में ही कवि किसी नर-नारी के साक्षात्कार और प्रेमोद्बोध का वर्णन करता है, तो वह भी विषय तो शृंगार रस का ही होता है। उस अवस्था में सुन्दर, युवा नर-नारी भी आलम्बन ही कहे जायेंगे। पर यह स्थिति परम पुष्ट, योग्य और उदात्त आलम्बन की स्थिति वैसी नहीं है, जैसी पहली शकुतला की। पहली अवस्था उदात्त है, क्योंकि शकुतला की निसर्ग-सुन्दरता, पवित्रता, स्वच्छता, निष्कपटता, सदाशयता आदि बाह्य एव आन्तरिक गुणों के साथ तपोवन की पवित्रता, रम्य उपवन की चित्रमयी छटा आदि सबसे युक्त शकुतला में जो उदात्तता (Grandeur) है, वह उदात्त शृंगार रस का पूर्ण उदात्त विभावपक्ष है।

अब बीभत्स रस की दृष्टि से विचार करें। आचार्यों ने बीभत्स रस के जाँ आलम्बन बताए या उदाहृत किए हैं, वे उदात्त नहीं माने जा सकते। मास-मज्जा, दुर्गवादि का वर्णन मन पर किसी उच्च भाव की छाप अंकित नहीं कर सकता। उसकी अपेक्षा यदि कवि किसी सामाजिक बुराई का वर्णन करता है, वेरयागामी लोगों की शराब से गुच बीभत्स दशा का चित्रण करता है, तो यह आलम्बनत्व योग्य और उदात्त होगा। इससे हमारी उदात्त घुणा जगेगी, मानसिक उद्वेलन होगा, क्योंकि मानव का ऐसा पतन हमारी नैतिक भावना के प्रतिकूल है। ऐसा आलम्बन ही उदात्त होगा, क्योंकि इस का सम्बन्ध हमारी उदात्त प्रवृत्तियों से होगा। इसकी प्रतिक्रिया हमारे मन को उदात्त बनाती है। उदात्त आलम्बन से यह अभिप्राय नहीं कि आलम्बन अर्थात् व्यक्ति या वस्तु-विशेष महान् हो, बल्कि वह महान् प्रवृत्तियों को जगाने वाला होना चाहिए। उसकी प्रतिक्रिया हमारे मन को सबल बनाए एव परिष्कृत करे। प्राचीन आचार्यों के बीभत्स-सम्बन्धी प्रायः सब और शृंगार-हास्यादि अन्य रसों के भी बहुत-से आलम्बन अयोग्य और अनुदात्त प्रतीत होते हैं।

इसी प्रकार अनुभाव और व्यभिचारी भावों में उदात्तता होनी चाहिए। अतः उदात्त स्थायी भाव तथा विभावादि की उदात्तता से ही उदात्त रस की सिद्धि होती है। पाश्चात्य विचारकों की दृष्टि समष्टि-प्रभाव तक ही रही। इस

समष्टि प्रभाव का सच्चा रूप हमारे उदात्त रस में ही प्रकट हो सकता है। हमारे उदात्त रस की पुष्ट दशा भी समष्टि प्रभाव (Accumulated effect) ही है, क्योंकि उदात्त विभावादि, उदात्त (उत्कृष्ट) भाषा-शैली, रीति, नीति, संगीत आदि सब का समन्वित रूप समष्टि-प्रभाव उत्पन्न करता है। पर हम इसे समष्टि-प्रभाव न कहकर उदात्त रस-दशा ही कहेंगे। इसमें हमारे पास मान-दण्ड का वास्तविक रूप सुरक्षित रहता है।

उपर्युक्त विवेचन से हमने जिस उदात्त रस को काव्य की सर्वश्रेष्ठता का मानदण्ड निर्धारित किया है, वह साहित्य-समीक्षा का विशुद्ध साहित्यिक मान है। उसे न हम कलावादी मानदण्ड कह सकते हैं, न नीतिवादी, न अभिव्यजनावादी मान कह सकते हैं, न केवल सौष्ठववादी। उसमें उच्च कोटि की भाषा-शैली और रचना-विधान की प्रक्रिया, उच्च उदात्त विभावादि तथा महान् जीवनादर्श आदि सब तत्व अपने 'उज्ज्वलवेष' में प्रकट होते हैं। यह उदात्त रस-दशा ही श्रेष्ठतम अनुभूति की दशा है, यही उत्तम प्रकार का समष्टि-प्रभाव उत्पन्न करती है। निश्चय ही इस उदात्त रस को हम काव्य की श्रेष्ठता का शाश्वत और सार्वदेशिक मानदण्ड घोषित कर सकते हैं।

रस के आधार पर व्यावहारिक समीक्षा हमारे यहाँ व्यावहारिक समीक्षा की सब शैलियों का समुचित विकास नहीं हुआ था। पाश्चात्य समीक्षा की एक बहुत बड़ी देन है—व्यावहारिक समीक्षा की विभिन्न शैलियाँ। ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक, व्याख्यात्मक, वैज्ञानिक तुलनात्मक, प्रभाववादी, समाज-शास्त्रीय आदि समीक्षा के विभिन्न रूपों का प्रवर्तन करके पाश्चात्य समीक्षकों ने समीक्षा या मूल्यांकन की पूर्णता का मार्ग दिखाया। समीक्षा का सर्वमान्य मानदण्ड उदात्त रस को बनाया जा सकता है, किन्तु समीक्षा का व्यावहारिक पूर्ण रूप इन सब शैलियों के समन्वय में ही सिद्ध होगा। यहाँ 'मानदण्ड' और 'व्यावहारिक पूर्णता' में अन्तर स्पष्ट कर देना आवश्यक है। "किसी वस्तु या सिद्धान्त के सौष्ठव को नापने की कसौटी या साधन को ही मानदण्ड कहते हैं। अर्थात् पहले हम श्रेष्ठता की पराकाष्ठा का एक मान स्थिर कर लेते हैं और फिर उसी मानके आधार पर हम किसी वस्तु या सिद्धान्त की श्रेष्ठता का विवेचन करते हैं।"<sup>१</sup> हमने उदात्त रस को साहित्य की श्रेष्ठता की पराकाष्ठा का मानदण्ड निर्धारित किया है, अर्थात् जिस रचना में जितना अधिक रस का उदात्त रूप होगा, उतनी ही वह श्रेष्ठ होगी। यह मूल्यांकन की बात हुई। किन्तु किसी रचना की पूर्ण समीक्षा करने के लिए हमें भिन्न-भिन्न समीक्षा-प्रणालियों को अपनाना होता है, जैसे, हम कवि पर पड़े युग के प्रभावों का अध्ययन करेंगे, उन समस्त

१. साहित्याचार्य प० सीतारामचतुर्वेदी समीक्षा-शास्त्र, पृ० ५६ (प्रथम संस्करण)।

सामाजिक, राजनीतिक, सांस्कृतिक स्रोतों को खोजेंगे, जहाँ से कवि ने प्रेरणा ग्रहण की—यह ऐतिहासिक समीक्षा-प्रणाली होगी। हम मनोवैज्ञानिक पद्धति से कवि की वैयक्तिक चेतना का स्रोत ढूँढ़ेंगे। कवि के भाव-आशयों, उसकी सौन्दर्यानुभूति तथा भाव और शैली की कलात्मक जागरूकता की व्याख्या करेंगे। अन्य कवियों से उसकी तुलना करेंगे, उसकी रचना के मानवतावादी और सामाजिक मूल्यों का उद्घाटन करेंगे और कला के रचना-तत्वों की दृष्टि से उसकी परख करके जब उसके सम्बन्ध में अपना पूर्ण निर्णय देंगे, तभी हमारी आलोचना पूर्ण होगी। अतः पाश्चात्य समीक्षक चाहें एक सर्वमान्य शाश्वत समीक्षामान देने में असमर्थ रहे हों, पर पूर्ण समीक्षा की विविध शैलियों प्रदान करने का महत्त्वपूर्ण कार्य उन्होंने अवश्य किया है। हमारे यहाँ व्यावहारिक समीक्षा की इन वैज्ञानिक शैलियों का प्रायः अभाव ही था। इन सब शैलियों को हम अपनी निर्णयात्मक समीक्षा की सहायक बनाकर पूर्ण समीक्षा का आदर्श पा सकते हैं। अतः सम्पूर्ण भारतीय पद्धतियों तथा सम्पूर्ण पाश्चात्य सिद्धान्तों—लोगिनुस के औदात्य, टी० एस० इलियट के अभिजात्य, ब्रैडले के आन्तरिक मूल्य-सम्बन्धी सौन्दर्यवादी सिद्धान्त, प्रगतिवादियों के समाज-शास्त्रीय मूल्यांकन, टाल्स्टाय के मानवतावादी व्यापक उपयोगितावादी तथा आई० ए० रिचर्ड्स के मनोवैज्ञानिक मूल्य-सम्बन्धी सिद्धान्त—सबसे समन्वित उदात्त रस-सिद्धान्त के अन्तर्गत आदर्शपूर्ण व्यावहारिक समीक्षा का स्वरूप-विवेचन इस प्रकार किया जा सकता है—

(१) विषय-तत्त्व—इसके अन्तर्गत समीक्षक पहले ऐतिहासिक और मनो-वैज्ञानिक समीक्षा के सहारे किसी रचना के विषय-तत्त्व के प्रेरणा-स्रोतों की खोज करेगा। विषय कहाँ से लिया गया है? उसमें मौलिकता कितनी है, आदि-आदि। फिर वह विषय की सवेदनाओं की व्याख्या करता हुआ उनके सम्पूर्ण विभाव-अनुभाव-संचारी भाव आदि तत्वों को प्रकट करेगा। कलाकार की उदात्त अनुभूतियों को स्पष्ट करेगा। भावानुभूतियों को तीव्रतम बनाने वाले तत्वों की व्याख्या करेगा। भाव-विस्तार कितना है, भाव-गहनता कितनी है, उदात्तता कहाँ तक आ पाई है? उसकी सजग कल्पना ने भावोत्कर्ष में कहाँ तक योग दिया है? आदि।

(२) भाषा-शैली—रचना की रस-प्रक्रिया को उत्कृष्ट बनाने तथा उसे एक सर्वांग-सुन्दर रचना बनाने में शैली के प्रसाधनों ने कहाँ तक योग दिया है? कौन-कौन से प्रसाधन अपनाए गए हैं—अलंकार, मुहावरे, 'लाक्षणिक व्यजनात्मक प्रयोग आदि कितने कलापूर्ण और उपयुक्त हैं? भाषा में भावानुरूप माधुर्य, ओज आदि गुण तथा सगीत-नाद-सौंदर्य, सरलता, स्पष्टता और प्रवाह आदि विशेषताएँ कहाँ तक हैं? मौलिकता कितनी है?

(३) रचना-शैली—इसके अन्तर्गत अन्य रचना-कौशल या रचना-विधान की बात भी होगी—जैसे, कविता में छन्दादि, उपन्यास में कथानक, चरित्रचित्रण आदि

तत्व । इनकी कलात्मक पूर्णता ही रचना को सर्वांग-सुन्दर बनायेगी । रचना-विधाब की किस कमी से समष्टि प्रभाव या उदात्त रस-परिपाक में कमी आई है, किन्-किन् विशेषताओं ने मिलकर समष्टि प्रभाव की सिद्धि की है ? रचना-विधान में मौलिकत्व कैसी और कितनी है ? इत्यादि ।

(४) नैतिक मूल्य विचार पक्ष—कवि या लेखक का क्या नैतिक उद्देश्य है ? उसने किन उच्च मानवतावादी आदर्शों की स्थापना की है ? उसने समाज और समाज से भी ऊपर मानवता के किन् शाश्वत मूल्यों की प्रतिष्ठा की है ? उसकी रचना युग के किन् प्रगतिशील तत्वों को उभार सकी है ? उसमें युग-युग के मानव को सदेश देने की कहाँ तक क्षमता है ? किन् उदात्त मानवीय सवेदनाओं को उसने जगाया है, वह नैतिक मूल्यों को रसानुभूति का अंग पूरी तरह बना सका है या नहीं ? कहीं उसके मानवतावादी आदर्श 'उदात्त रस' के रूप में प्रकट होने की बजाय, प्रचारवादी या नीतिवादी के सैद्धान्तिक उपदेश या सदेश-मात्र बन कर तो नहीं रह गए ? उसके विचार-तत्व में कहाँ तक गहराई है, कहाँ तक मौलिकता है ? इत्यादि ।

कहने की आवश्यकता नहीं कि उपर्युक्त तत्वों के विश्लेषण में हमारा आदर्श समीक्षक सर्वत्र वैज्ञानिक तुलनात्मक तथा निर्णयात्मक पद्धति भी अपनाए रहेगा और सब तत्वों की मूल धुरि उदात्त रस ही रहेगी, और इस प्रकार भाव, शैली आदि सभी दृष्टि से रचना की रमणीयता, उसकी उदात्तता, सार्वभौम अर्थात् व्यापक प्रभावात्मकता आदि के आधार पर, विशुद्ध साहित्यिक मूल्यांकन करेगा । इस प्रकार की समीक्षा ही आदर्श समीक्षा होगी, जो सब प्रकार के समीक्षा-प्रसाधनों और शैलियों को आत्मसात् कर के चलेगी । इसी आदर्श पर नवीन व्यापक समीक्षा का भव्य प्रासाद खड़ा करना होगा । इससे न केवल हम अपने साहित्य, अपितु विश्व-साहित्य का सही मूल्यांकन करने में सफल होंगे ।

अपने रस-सिद्धान्त को इस प्रकार व्यापक 'उदात्त रस-सिद्धान्त' बनाकर हम उसे समीक्षा का शाश्वत मानदण्ड घोषित कर सकते हैं । रस की अवहेलना से काम नहीं चल सकता । और न ही केवल परम्परागत नौ रसों को गिनाने-मात्र से काम चलेगा । इस व्यापक उदात्त रस-सिद्धान्त से हम आज के साहित्य का पूर्ण मूल्यांकन कर सकते हैं । डा० रामविलास शर्मा आदि रस-विरोधी आलोचकों ने तो रस की उपेक्षा की ही, हमारे कई अन्य साहित्य-समीक्षक भी इस दोष से नहीं बचे हैं । आलोचक को चाहिए कि साहित्य-रचनाओं की परख आलोचना के शाश्वत मानदण्ड (रस के उदात्त रूप) के आधार पर ही करे । समीक्ष्यवादी को प्रत्येक युग की प्रत्येक रचना की स्वतंत्र सत्ता का भी ध्यान रखना चाहिए । अतः युग-विशेष के रचना-सम्बन्धी रूढ़ि नियमों तथा मानों को ही कसौटी नहीं बनाना चाहिए । समीक्षा के कुछ बाह्य मानदण्डों या सिद्धान्तों को काव्य-सामान्य के लिए सत्य मानकर समीक्षा करना

अनुचित ही है। रूढ नियमों को कलाकृति में न पाकर उमें हेय समझ बैठना आलोचना की भारी त्रुटि है। इस सम्बन्ध में हमारा आग्रह है कि साहित्य-समीक्षकों को युग-साहित्य के ऐसे नियम बनाते हुए साहित्य के मूलभूत शाश्वत मानदण्ड—रस या उदात्त रस को नहीं भुलाना चाहिए। चाहे हम महाकाव्य के लक्षण या नियम बना रहे हों अथवा उपन्यास के, हमें सदा उन तत्वों को प्रमुखता देनी चाहिए जो साहित्य के मूल तत्व हैं। हमारे प्राचीन आचार्यों ने महाकाव्य के लक्षणों पर प्रकाश डालते हुए छन्द-नियम, सर्ग-संख्या, मगलाचरण आदि बाह्य बातों को भी उतना आवश्यक ठहराया जितना रस-परिपाक और उदात्तता आदि अन्तरग तत्वों को। महाकाव्य के व्यापक और शाश्वत मानदण्डों के आधार पर उसके अनिवार्य अंतरग तत्वों और परिवर्तनीय बाह्य तत्वों में भेद जता कर पूर्ण विवेचना आचार्यों ने नहीं की। अब यदि कोई समीक्षक किसी आधुनिक महाकाव्य में मगलाचरण न पाकर अथवा छन्द-परिवर्तन का प्राचीन नियम न देखकर उसे दूषित ठहराने लगे, तो उसकी आलोचना कितनी हास्यास्पद होगी! खेद की बात है कि आज भी हम वही गलती दोहरा रहे हैं। उपन्यास, कहानी, निबन्ध आदि आधुनिक साहित्य-विधाओं के तत्व-निरूपण में हम मूल तत्वों को भुला रहे हैं। उपन्यास-कहानी के तत्व प्रकाशित करते हुए बहुत-से आलोचक भावानुभूति, भाव और रस को गिनाते ही नहीं। प्रेमचन्द के उपन्यासों की समीक्षा करने वाले कई समीक्षकों ने भाव-संवेदनाओं की दृष्टि से मूल्यांकन छोड़ ही दिया है। क्या प्रेमचन्द की महानता केवल इस बात में है कि उन्होंने समाज की विविध समस्याओं का बोध कराया, जो कार्य कि एक समाज-शास्त्री भी कर सकता था? मैं समझता हूँ, प्रेमचन्द इसलिए महान् है कि उन्होंने जीवन के भिन्न-भिन्न पहलुओं पर हमारी भाव-संवेदनाएँ जगाईं, जो निश्चय ही युग के महान् सांस्कृतिक निर्माण से सम्बन्ध रखती हैं। अनुभूति-क्षेत्र के रागात्मक तत्वों के माध्यम से ही प्रेमचन्द के प्रगतिशील तत्वों का अध्ययन समीचीन होगा। इसके बिना उनकी समीक्षा अधूरी ही कही जा सकती है। अतः डा० रामविलास शर्मा आदि के इस मत से हम सहमत नहीं हो सकते कि प्राचीन रस के पैमाने से आधुनिक साहित्य की समीक्षा असंभव है। उदात्त रस-सिद्धान्त द्वारा हम आधुनिक साहित्य—उपन्यास, कहानी आदि सबकी पूर्ण परख कर सकते हैं। हमारा रस-तत्व साहित्य का मेरुदण्ड है, इसकी अवज्ञा साहित्य की ही अवज्ञा है। इसी मूल साहित्यिक वारणा से प्रेरित होकर हमने आचार्यों के रस-निरूपण के पुनः परीक्षण की आवश्यकता का अनुभव किया है। अपनी रस-पद्धति को छोड़ने की बजाय हमें उसमें आवश्यक संशोधन और परिवर्द्धन करना चाहिए। सभ्यता के उत्तरोत्तर विकास के साथ मानवीय भाव-जगत और मानव-संस्कारों में जो परिवर्तन हुआ है, तदनुसार रस के विवेचन में भी हमें परिवर्तन, संशोधन, परिवर्द्धन आदि करना चाहिए। हमारे प्राचीन आचार्यों

के रस-विवेचन में जो भ्रातियाँ पाई जाती हैं, उनका निराकरण करना चाहिए। आगे हम आचार्यों की रस-दृष्टि के दोषों का निराकरण करते हुए, रस के वास्तविक उदात्त स्वरूप और व्यापक मानव-जीवन में उसके प्रसार का अध्ययन प्रस्तुत करेंगे।



## आचार्यों का रस-दृष्टि-दोष

जैसा कि पहले सकेत कर चुके हैं, प्राचीन आचार्यों की सम्पूर्ण रस-दृष्टि के पुनः परीक्षण की आवश्यकता है। यह कार्य अपने में इतना व्यापक है कि हमारी इस पुस्तक की सीमा में समा ही नहीं सकता। अतः यहाँ हम सकेत-रूप में आचार्यों की कुछ भ्रातियों का ही उल्लेख करेंगे, ताकि कुछ रसों के बारे में उनकी भ्रातः धारणा स्पष्ट हो जाय।

रस और रस-सिद्धान्त पर सर्व प्राचीन प्राप्य ग्रन्थ 'नाट्य शास्त्र' ही है। रस पर विचार करते हुए भरतमुनि ने सर्व प्रथम रसों में उत्पाद्य-उत्पादक की बात चलाई है। उनका कथन है—शृंगार से ही हास्य उत्पन्न होता है, रौद्र से करुण रस, वीर से अद्भुत और बीभत्स से भयानक रस की उत्पत्ति होती है।<sup>१</sup> भरत के इस कथन में आशिक सत्य ही माना जा सकता है। खेद है कि आचार्यों को हास्य का विभावपक्ष विकृत शृंगार-सामग्री में ही प्रतीत हुआ। संभवतः उस समय नाटको आदि में हास्योत्पत्ति का आधार शृंगार का अनौचित्य ही होता था। अभिनवगुप्त ने अपनी व्याख्या में यह स्वीकार किया है कि शृंगार ही नहीं, सब रसों का विषय अनौचित्यपूर्ण होने पर हास्योत्पादक हो सकता है। इस तथ्य को मानते हुए भी अभिनव गुप्त ने स्पष्ट शब्दों में भरत मुनि का खण्डन नहीं किया है, बल्कि भरत के उक्त सूत्र का समर्थन ही किया है।

हमारे आचार्यों ने अपने रस-विवेचन में कई बार पाठक या सहृदय अथवा कवि की दृष्टि से विचार करना भुला दिया है, यही कारण है कि उनके रस-निरूपण में कई स्थानों पर भ्रातियाँ पाई जाती हैं। वास्तव में रसानुभूति का विचार कवि या सहृदय की दृष्टि से ही होना चाहिए। न केवल वीभत्स रस के बारे में, अपितु

१ शृङ्गाराद्धिभवेद्वास्यो रौद्राच्च करुणो रस ।  
वीराच्चैवाद्भुतोत्पत्तिर्वीभत्साच्च भयानक ॥—नाट्यशास्त्र ६/३२ ।  
हिन्दी अभिनवभारती, पृ० ५१७ ।



रौद्र, भयानक आदि कुछ अन्य रसों के सम्बन्ध में भी आचार्यों के मत कई स्थानों पर इसीलिए भ्रात प्रतीत होते हैं कि उन्होंने सहृदय की अनुभूति का विचार छोड़ दिया। रौद्र रस के सम्बन्ध में प्राचीनों की कुछ भ्रातियों पर विचार करना आवश्यक है।

भरतमुनि ने रौद्र रस का आश्रय राक्षस आदि को प्रमुख रूप से बताया है। इस पर प्रश्न उठाया गया है—“रौद्र रस राक्षस-दानवादि में होता है (यह जो कहा है) सो क्या अन्यो में नहीं होता ?”<sup>१</sup> भरत मुनि स्वयं उत्तर देते हैं कि ‘अन्यो में भी रौद्र रस होता है। किन्तु यहाँ विशेष रूप से (राक्षस आदि के ही) अधिकार का ग्रहण किया जाता है। क्योंकि वे स्वभाव से ही क्रोधी होते हैं (इसलिए मुख्य रूप से उन्हीं का अधिकार है)। क्यों? क्योंकि वे अनेक बाहुओं वाले, अनेक मुख वाले, काँपते हुए, फँसे हुए और पीले केशों से युक्त, लाल-लाल चढ़ी हुई आँखों वाले और भयकर काले रंग के हाते हैं। और वे वाचिक या आगिक आदि जो व्यापार स्वाभाविक रूप से भी आरम्भ करते हैं, उनका वह सब व्यापार रौद्र ही होता है। (यहाँ-तक कि) वे प्रायः शृंगार का सेवन भी बलात्कार से ही करते हैं। उनकी चाटुकारी (सेवा, खुशामद) करने वाले जो मनुष्य होते हैं, उनमें भी सग्राम या सम्प्रहार आदि के कारण रौद्र रस मानना चाहिए।”<sup>१</sup>

आश्चर्य है कि आचार्यों को राक्षसों के क्रोध में रौद्र रस की अनुभूति कैसे मान्य हुई। बलात्कार करने वाले, भयङ्कर आकृति-प्रकृति के राक्षसों के वाचिक या आगिक व्यापार रौद्र नहीं, बीभत्स ही कहे जा सकते हैं और उनके अनुचित क्रोध से हमारा साधारणीकरण या तादात्म्य नहीं हो सकता, बल्कि वे ही हमारी घृणा के आलम्बन होंगे। क्या अशोक वाटिका में सीता पर क्रुद्ध होने वाला रावण रौद्र रस की अनुभूति कराता है? उसका वह प्रचण्ड, भयङ्कर रूप बीभत्स रस या भयानक रस का ही विषय हो सकता है। अतः आचार्यों का यह रस-निरूपण दोषपूर्ण ही है। केवल काव्यगत सामग्री के आधार पर निर्णय करने के कारण ही यह दोष पैदा हुआ है।

अभिनवगुप्त आचार्य ने भी अपनी टीका में यही प्रश्न उठाया है, किन्तु आश्चर्य की ही बात है कि वे भी इसका गलत समाधान प्रकट करते हैं। प्रश्न उठाया गया है कि “उस प्रकार के राक्षस आदि को देखने पर सामाजिकों को क्रोधात्मक

१ अस्त्यन्येषामपि रौद्रो रस, किन्त्वधिकारोऽत्र गृह्यते । ते हि स्वभावत एव रौद्राः । कस्यात् बहुबाहुवो, बहुमुखा प्रोद्धत-विकीर्ण-पिगल-शिरोजा, रक्तोद्भृत्त-विलोचना, भीमासितरूपिणश्चैव । यच्च किञ्चित् समारमन्ते स्वभावचेष्टित वाग्-गादिक तत्सर्वं रौद्रमेवैषा । शृङ्गारश्च तं प्रायश प्रसभ सेव्यते । तेषा चाटुकारिणो ये पुरुषास्तेषामपि सग्रामसम्प्रहारकृतो रौद्रोरसोऽनुमन्तव्यः ।—नाट्यशास्त्र, षष्ठोऽध्याय (हिन्दी अभिनवभारती, पृ० ५८७) ।

कैसे होता है ?” इस प्रश्न का उत्तर देते हुए अभिनव गुप्त कहते हैं कि हृदय का तादात्म्य (सवाद) ही आस्वाद है। क्रोध में (मुख्य रूप से) तामस प्रकृति वाले सामाजिकों का ही तादात्म्य होता है। इसलिए दानव आदि के समान तन्मय होकर वे अन्यायकारी-विषयक क्रोध का आस्वादन करते हैं, इसलिए इसमें कोई दोष नहीं होता है।<sup>१</sup>

बड़ी विचित्र बात है कि आचार्य रौद्र रस की अनुभूति तामस प्रकृति में मान बैठे। रसानुभूति सत्त्वोद्रेक से ही होती है, फिर रसानुभूति की अवस्था में नीच प्रकृति कहाँ रहती है ? क्या तामस वृत्तियों में सामाजिक तन्मय हो सकता है ? रौद्र रस में यदि अनुचित तमोगुणों का क्रोध होगा, तो उससे सामाजिक का तादात्म्य ही नहीं सकता। निश्चय ही अभिनवादि आचार्यों की ऐसी उक्तियाँ कि “रौद्र रस में तो तमोगुण की प्रधानता होने के कारण अनुचित और शास्त्र-विरुद्ध बर्वाद भी हो सकती है”<sup>२</sup>, उनकी रस-दृष्टि के दोष की ही परिचायक हैं।

अभिनव गुप्त ने इस उत्पाद्य-उत्पादक भाव का समर्थन रौद्र रस से करुण की सिद्धि मान कर करने का प्रयास किया है। उनका कथन है कि “रौद्र का फल बध-बन्ध आदि होता है। (उमके बाद) उन्हीं (बध-बन्ध आदि रूप उद्दीपन) विभावों वाला करुण रस अवश्य होता है। जैसे ‘वेणी सहार’ में—

“आज ही प्रातःकाल हम दोनों अर्थात् मैं (दुर्योधन) और दुःशासन पिता (वृतराष्ट्र) तथा माता (गान्धारी) से मिल कर युद्धभूमि में आए थे और नमस्कार करने पर उन्होंने (माता-पिता ने) मेरे और दुःशासन के सिर को (चिरायु की कामना के लिए) सूषा था। उस बालक (दुःशासन) की शत्रु (भीम) के द्वारा (उसको मार कर और छाती का खून पीकर) वह दुर्दशा हो जाने के बाद मैं निर्लज्ज माता-पिता के सामने जाकर क्या उत्तर दूँगा।”<sup>३</sup>

यहाँ अभिनवगुप्त ने ‘वेणी सहार’ में भीम के क्रोध से रौद्र रस मानते हुए भी उसके द्वारा बध को अनुचित-सा ठहरा कर करुण रस की उत्पत्ति स्वीकार करने की भूल की है। रौद्र रस का आलम्बन (अर्थात् काव्यगत रौद्र रस के आश्रय का आलम्बन) जब हमारा भी आलम्बन बन गया, तो उसकी प्राण हानि से हमारे मन में शोक कैसे जाग्रत हो सकता है ? दुःशासन के भाई-बन्धुओं को तो शोक की अनुभूति हो सकती है, किन्तु उससे हमारा तादात्म्य सम्भव नहीं है। रौद्र रस का आलम्बन करुण रस का आलम्बन ही नहीं सकता, क्योंकि क्रोध जब होगा, दुष्ट के प्रति ही होगा। हाँ, आलम्बन-भेद होने से, परिस्थिति के बदल जाने से अवश्य करुण रस की

१. हिन्दी अभिनवभारती, पृ० ५६१।

२. वही पृ० ५६५।

३. हिन्दी अभिनवभारती, पृ० ५२१।

अनुभूति सम्भव हो सकती है। पर उस सूरत में रौद्र से कर्षण की उत्पत्ति वाली बात स्वतः ही समाप्त हो जाती है। दुःशासन की मृत्यु पर दुर्योधन के शोक से हमारा तादात्म्य सम्भव नहीं। अतः दुर्योधन को रोते देख कर हमारे आँसू निकलना कठिन है। हाँ, यदि किसी का एकमात्र बेटा, अपने बुरे आचरण के कारण, काव्यगत आश्रय के क्रोध से मारा जाता है और उसकी मृत्यु पर उसका पिता अपनी असहाय दशा और ममता से विलाप करने लगता है, तो इस दशा में अवश्य वह पिता हमारी कर्षणा का पात्र बन जाएगा। किन्तु इस स्थिति में भी रौद्र से कर्षण की उत्पत्ति नहीं मानी जा सकती, बल्कि शोक स्थायी भाव आलम्बन-भेद से अपना स्वतन्त्र विकास प्रकट करता है। अतः आचार्यों ने रौद्र रस के स्वरूप-निरूपण में भी भ्राति-पूर्ण धारणा प्रकट की है। भरत मुनि का तद्विषयक श्लोक<sup>१</sup> उनकी रस-दृष्टि के सीमित और दोषपूर्ण होने का ही परिचायक है।

वीर रस से अद्भुत रस की उत्पत्ति भरत के सूत्र में कथित है, पर पता नहीं अभिनव गुप्त ने 'वीराद्भयानकोत्पत्ति' का मत कहाँ से और कैसे प्राप्त कर लिया। इस दृष्टि से उनका भयानक रस का स्वरूप-निरूपण बिलकुल दूषित है। वीर रस से भयानक रस की उत्पत्ति को मिद्ध करने के लिए अभिनव गुप्त ने वेणीसहार का ही यह उदाहरण दिया है कि 'कर्ण के पुत्र (वृषसेन) को (कर्ण के) सामने ही मार देने वाले अर्जुन से जगत् भयभीत हो रहा है।'<sup>२</sup> आश्चर्य है कि विद्वान् आचार्य सहृदय की अनुभूति का ध्यान किए बिना यहाँ भयानक रस की अनुभूति कैसे मान बैठे। वीर पुरुष से भयभीत होने वाले शत्रुओं का वर्णन सुन कर तो पाठक को हर्ष होगा, भयानुभूति नहीं। अतः पाठक या दर्शक में स्थायीभाव भय के जाग्रत होने का यहाँ प्रश्न ही नहीं उठता। वास्तव में शकुन का यह कथन कि "भयानक रस की उत्पत्ति में वीर रस के स्थायीभाव उत्साह का कोई व्यापार नहीं दीख पड़ता है" पर्याप्त सत्यता लिए हुए है। पर अभिनव गुप्त ने कवि या पाठक का विचार छोड़ कर व्यर्थ ही इसका खण्डन करते हुए कहा है—युद्धवीरे च पराजयजनित प्रतापापरपर्याय-शत्रुहृदयदाहदायी तद्वनितादिषु भयानक एव जीवितम्।

यथा—

स पातु वो यस्य हतावशेषा-  
स्तत्तुल्यवर्णाञ्जनरञ्जिततेषु।  
लावण्ययुक्तेष्वपि विन्नसन्ति

१ शृङ्गारानुकृतिर्या तु स हास्यस्तु कीर्तित।

रौद्रस्यैव च यत्कर्म स ज्ञेय. कर्षणो रस. ॥—नाट्यशास्त्र, ६।३३

२ हिन्दी अभिनवभारती, ५२३।

दैत्या स्वका-तानयनोत्पलेषु ॥

नियमेन तु भवतीति वक्तव्यम् ।”<sup>१</sup>

शत्रु की स्त्रियो मे तथा शत्रुओ मे भय उत्पन्न होने से भयानक रस की सिद्धि कदापि नहीं मानी जा सकती । उपर्युक्त उदाहरण मे विष्णु के आतङ्क से डरे हुए दैत्य अपनी स्त्रियो के अजनयुक्त नील कमल नेत्रो को देख कर, उनके सहश श्याम-वर्ण श्रीकृष्ण का स्मरण कर, उन नेत्रो से भी भयभीत हो उठते है । यहाँ स्पष्ट ही भगवान् कृष्ण का जयघोष कवि को अभीष्ट है, अत पाठक या दर्शक मे भय स्थायीभाव के उद्बोध का प्रश्न ही नहीं उठता । आचार्यों की यह भ्राति वर्तमान काल तक चली आ रही है । डा० सुधीन्द्र ने भी शत्रुपक्ष अर्थात् प्रतिनायक-पक्ष के भयभीत होने मे भयानक रस की अवस्थिति मानने की भूल की है । उन्होने भयानक रस का निम्न उदाहरण प्रस्तुत किया है—

जरा देर मे हुई शस्त्रु-सेना शिथिलित सी,  
पीछे वह हट चली युद्ध से हो विचलित सी ।  
घबराहट सब ओर पड गई उसमे भारी,  
तितर-वितर तत्काल वह वहाँ गई निहारी ।  
आर्यों को काल समान ही देखा उसने भीति से ।  
आतङ्कपूर्ण वह हो गई भारतीय रण-नीति से ॥<sup>२</sup>

क्या प्रस्तुत प्रकरण मे कवि ने भय का भावन किया है ? निश्चय ही उत्तर ‘न’ मे होगा । ऐसे स्थलो पर भयानक रस की सामग्री नहीं मानी जा सकती । इसी प्रकार बाबू गुलाब राय आदि अन्य विद्वानो ने भी भयानक रस के ऐसे ही भ्राति-पूर्ण उदाहरण दिए है ।<sup>३</sup>

रसो की इस उत्पाद्य-उत्पादक धारणा को अभिनव गुप्त ने चार भागो मे बाँट कर स्पष्ट किया है—(१) तदाभास रूप से, अर्थात् रसो के अनौचित्यपूर्ण वर्णन से हास्य रस की उत्पत्ति, (२) दूसरे प्रकार का उत्पत्ति हेतुत्व फल के अनन्तर दूसरे रस का आवश्यक रूप से उत्पन्न होना बताया गया है और उसका उदाहरण रौद्र के फल बध-बन्ध आदि से करुणोत्पत्ति, वीर से भयानकोत्पत्ति बताए गए है । इस मत का

१ हिन्दी अभिनवभारती, पृ० ५२४ (प्रथम सस्करण) ।

२. डा० सुधीन्द्र हिन्दी कविता मे युगान्तर (प्रथम सस्करण), पृ० ४७१ ।

३ देखिए ‘नवरस’ (ले० बाबू गुलाबराय), पृ० ४८८-४८९ पर लका-दहन के उदाहरण पौन पूत आगि को लगाय ‘भगबंत’ कवि  
लगत न घाव काहू तुपक न तीर को ।  
लड्डा लागि बरन जरन रनिवास लाग्यो,  
व्याकुल ह्वँ असुर धरें न रनधीर को । आदि ।

हम खण्डन कर चुके हैं। (३) तृतीय प्रकार का उत्पत्ति-हेतुत्व है एक रस का दूसरे रस के फलरूप में प्राप्त होना, जैसे वीर से अद्भुत। (४) चौथे प्रकार का हेतु है एक रस का समान विभाव वाले दूसरे रस की प्रतीति कराना, जैसे वीभत्स के आलम्बन से भयानक रस की सिद्धि। परन्तु अभिनव गुप्त ने इसका जो उदाहरण प्रस्तुत किया है, वह त्रुटिपूर्ण ही है। 'वेणी सहार' का यह उदाहरण प्रस्तुत किया गया है—

सस्तम्भ्यन्ता निहतदुःशासनपीतशेषशोणितस्नपित वीभत्सवृकोदर-  
दर्शनवैकल्यस्खलितप्रहरणानि रणाद्विद्रवन्ति बलानि । इति ॥

अर्थात् "मारें हुए दुःशासन के (छाती के रक्त को पीकर) पीने से बचे हुए रक्त को शरीर में मल लेने से भयङ्कर दिखाई देने वाले भीम को देख कर घबराहट के मारे जिनके अस्त्र-शस्त्र गिरे जा रहे हैं, इस प्रकार की रण-भूमि से भागती हुई सेनाओं को रोको।"

शत्रु का रुधिर पीने वाले भीम को वीभत्स रस का विषय बताने की परम्परा आज तक चली आ रही है। डा० प्रतिपाल सिंह ने अपने शोधप्रबन्ध में 'कृष्णायन' से वीभत्स रस का यही उदाहरण प्रस्तुत किया है—"स्थायी भाव घृणा है। आँतो का हार पहिनना, रुधिर पीना आलम्बन है। भीम का वीभत्स रूप देखिए—

करि सिर छिन्न कृपाण-प्रहारा, तीक्ष्ण नखन अरि-वक्ष-विदार ।

गरजि हृष्ट शार्ङ्गल समाना, पियेउ उष्ण शोणित प्रणवाना ।

अट्टहास उठि कीन्ह भयङ्कर, रक्त-सिक्त वीभत्स वृकोदर ।"<sup>१</sup>

शत्रु के रक्त से स्नान करने वाला भीम क्या सचमुच वीभत्स रस का आलम्बन माना जा सकता है? हमारा निश्चित मत है कि दर्शक या पाठक के मन में भीम के प्रति घृणा का भाव यहाँ उत्पन्न नहीं हो सकता, अतः पहले तो इसे केवल रुधिर-दर्शन से ही वीभत्स रस का विषय नहीं माना जा सकता। भीम का रूप रक्त-लेपन से चाहे बाह्य रूप से कुरूप या वीभत्स हो गया हो, किन्तु उसकी अन्तर्कृति वीभत्स रस की अनुभूति नहीं करा सकती। दूसरे, उससे डर कर भागती हुई शत्रु-सेना के भय से पाठक में भय का मन्वार बिलकुल भी सम्भव नहीं है। अतः आचार्यों के ये उदाहरण दोषपूर्ण हैं। वीभत्स और भयानक दोनों की विभाव-समानता और सह-अस्तित्व के उदाहरण हमने अन्यत्र दिए हैं। किसी क्रूर अत्याचारी के क्रूर कर्म से भय और घृणा दोनों की उत्पत्ति सम्भव है। काव्यगत आश्रय की ही दृष्टि से विचार करने के कारण आचार्यों की रसानुभूति में ये भ्रातिया आई हैं।

शकुन्तल ने शृगार रस से भी अद्भुत रस की सिद्धि स्वीकार कर ली और अपने मत की पुष्टि के लिए सागरिका कुमारी के अद्भुत सौन्दर्य का उदाहरण प्रस्तुत किया। शकुन्तल ने तो भूल की ही थी, अभिनव गुप्त आचार्य भी जिस प्रकार शकुन्तल

के मत का खण्डन करते हैं, उससे प्रमाणित होता है कि उनके सामने भी कवि या सहृदय की अनुभूति का विचार नहीं रहा। शुकु क द्वारा प्रस्तुत किया गया उदाहरण 'रत्नावली' का यह श्लोक है—

दृश पृथुनरीकृता जितनिजाव्जपत्रत्विष-  
 श्चतुर्भिर्नरपि माधु साव्विति मुखै सम व्याहृतम् ।  
 शिरामि चलितानि विस्मयवशाद् ध्रुव वैवसो  
 विधाय लज्जना जगत्प्रयललाम भूताभिमान् ॥—रत्नावली २।२५ ।

अभिनवगुप्त ने शुकु क के मत का खण्डन करते हुए कहा है—“वहाँ उदयन में शृगार ही है और विस्मय ब्रह्मा में है। ओर वह (विस्मय) भी उस समय (अर्थात् शृगार-भावना की उत्पत्ति के समय) नहीं (उत्पन्न हुआ है) ओर न उसके बाद (उत्पन्न हुआ है), अपितु (शृगार से) पूर्वकाल में उत्पन्न हुआ है। इस लिए (उस उत्तरवर्ती शृगार को पूर्ववर्ती विस्मय के प्रति कारण मानना) 'यत्किंचित' अर्थात् सर्वथा असंगत है।”

यदि यहाँ कवि या सहृदय की अनुभूति का विचार रहता तो आचार्य अभिनवगुप्त को पूर्वकाल और उत्तरकाल की सफाई देने की आवश्यकता ही न रहती। हम समझते हैं कि यदि श्लोक में मौन्दर्य-दर्शन से उदयन की भी विस्मयानुभूति का वर्णन होता, तो भी पाठक या दर्शक विस्मय का भाव ग्रहण न करता। अतः यहाँ अद्भुत रस की उत्पत्ति का खण्डन सहृदय के विचार से सरलतापूर्वक किया जा सकता था।

इसी प्रकार भरतमुनि की ३४वीं कारिका—

वीरस्यापि च यन्कर्म सोऽद्भुत परिकीर्तित ।  
 वीभत्सदर्शनं यत्र ज्ञेयं स तु भयानक ॥ ६।३४॥

भी आशिक सत्य ही लिए हुए है। वीर के कार्य से जैसे अद्भुत की सभावना की गई है, वैसे ही वीरनायक के प्रति प्रेम-श्रद्धा आदि भाव उत्पन्न होने से शृगार, भक्ति आदि रस भी संभव है। वीभत्स-दर्शन भयानक भी हो, यह अनिवार्य नहीं माना जा सकता। अभिनवगुप्त ने भी भरत के इस कथन को कि 'जो वीभत्सदर्शन होता है, वह भयानक है' औपचारिक प्रयोग ही माना है।

अभिनवगुप्त ने शृगारादि इन चार रसों से हास्यादि चार रसों की उत्पत्ति में पुरुषार्थ चतुष्टय (धर्म-अर्थ-काम-मोक्ष) को भी आधार माना है। “शृगारादि

चार रस ही सौन्दर्यातिशय के जनक-रूप है।<sup>१</sup> इस मत से सहमत होना भी कठिन है, क्योंकि करुणादि 'उत्पाद्य' चार रसों में भी पुरुषार्थ और सौन्दर्यातिशयता पाई जाती है।

धनजय ने इस उत्पाद्य-उत्पादक का आधार चित्त की समान भूमियाँ बताया। उनका कथन है कि काव्यार्थ से रसास्वादन आत्मानन्द-रूप में उत्पन्न होता है और उसके मन की चार अवस्थाओं—विकास, विस्तार, क्षोभ और विक्षेप के अनुसार, चार भेद हैं—शृंगार, वीर, वीभत्स और रौद्र। इन्हीं चार से क्रमशः हास्य, अद्भुत, भय और करुण की उत्पत्ति होती है।<sup>२</sup> वह रसानन्द सामान्य स्वरूप वाला होने पर विभिन्न विभावादि से उत्पन्न होने के कारण चित्त की चार भूमियों में विभक्त होता है—जैसे, शृंगार में विकास, वीर से विस्तार, वीभत्स से क्षोभ और रौद्र में विक्षेप। अपनी-अपनी सामग्री से पुष्ट होने वाले अन्य चार रसों—हास्य, अद्भुत, भयानक और करुण—की भी क्रमशः ये विकासादि चार भूमियाँ होती हैं। अतः चित्त की समान अवस्था के कारण शृंगार से हास्य, रौद्र से करुण, वीर से अद्भुत और वीभत्स से भयानक उत्पन्न होते हैं।

धनजय का उपर्युक्त मत भी मनोविज्ञान या व्यवहार की कसौटी पर पूरा नहीं उतरता। चित्त की अवस्था-विशेष रस-विशेष से ही सम्बद्ध नहीं की जा सकती। रसानुभूति की दशा में अनेक प्रकार की भाव-तरंगें उठती हैं। और फिर एक रस की ही एक दशा दूसरी से बिल्कुल भिन्न होती है, जैसे शृंगार में सयोग और वियोग। अतः चित्त की चार अवस्थाओं पर आधारित उपर्युक्त विभाजन और उत्पाद्य-उत्पादक-सम्बन्ध मान्य नहीं हो सकता।

इसी प्रकार कुछ और विद्वानों ने रसोत्पत्ति की और कल्पनाएँ की हैं। शारदातनय ने अपने 'भावप्रकाशनम्' में भरत के मत को पुष्ट करते हुए मूल चार रसों की ही उत्पत्ति चार वेदों से मानी है। उनके अनुसार सामवेद से शृंगार रस, ऋग्वेद से वीर रस, अथर्ववेद से रौद्र रस और यजुर्वेद से वीभत्स रस उत्पन्न हुए हैं।<sup>३</sup>

“इस सिद्धान्त की कोई सहेतुक व्याख्या संभव प्रतीत नहीं होती। संभवतः उत्पत्ति की अलौकिकता सिद्ध करने के लिए ही इस सिद्धान्त की कल्पना की

१ 'तेहि तत्सौन्दर्यातिशयजननरूपा'—हि० अभि०, पृ० ५२६।

२ धनजय दशरूपकम् ४।४३-४४।

निर्णयसागर प्रेस, बम्बई द्वारा प्रकाशित, पंचम संस्करण, १९४१।

३ शृङ्गार उद्भूत्सामो वीरोजद्भूद्विततो ऋच ।

अथर्ववेदतो रौद्रो वीभत्सो यजुष क्रमात् ।—भावप्रकाश, तृ० अधि० ।

गई है।”<sup>१</sup> बीभत्स रस को यजुर्वेद के साथ सम्बन्धित करने में शायद यज्ञ में पशु-बलि आदि के कारण रुधिर आदि का होना ही है। यजुर्वेद से चाहे बीभत्स-अनुभूति न हो, पर परवर्ती काल में यज्ञों के कर्म-काण्ड, पशुबलि आदि कृत्य घृणित माने जाने के कारण बीभत्स रस के उत्पादक अवश्य माने गए और आज तक माने जाते हैं। गुप्त जी की ‘यशोधरा’ में निर्वाण के लिए जाते हुए सिद्धार्थ कहते हैं—

‘वह कर्म-काण्ड-ताण्डव-विकास  
वेदी पर हिंसा-हास-रास,  
लोलुप-रसना का लोल-लास,  
तुम देखो ऋग्, यजु और साम !  
ओ क्षणभंगुर भव, राम राम !’

इन पक्तियों में ससार के हिंसापूर्ण कर्म-काण्ड, यज्ञादि के प्रति गौतम की घृणा ही व्यजित हुई है। किन्तु शारदातनय की कल्पना का आधार यह मानसिक घृणा कदापि नहीं मानी जा सकती।

आचार्यों की स्थूल दृष्टि—रस-निरूपण में हमारे प्राचीन आचार्यों की दृष्टि स्थूल ही मानी जायगी। उन्होंने रस के मनोवैज्ञानिक रूप पर स्थूलता का इतना आवरण चढा दिया था कि रस का मनोवैज्ञानिक स्वरूप बहुत-कुछ आच्छादित होने लगता है। उदाहरण के लिए पहले शृंगार को ही लीजिए। प्राचीन आचार्यों ने शृंगार रस का जितना विस्तृत विवेचन किया है, उतना किसी भी रस का नहीं। परन्तु शृंगार में भी उनकी दृष्टि कितनी स्थूल थी, यह मम्मट के शृंगार-प्रतिपादन से ही स्पष्ट हो जाता है। शृंगार के सभोग और विप्रलभ दो भेद बताते हुए, वे सभोग के सम्बन्ध में जो विश्लेषण प्रस्तुत करते हैं, वह सब उनकी स्थूल दृष्टि का ही परिचायक है। उसमें रस का मानसिक मनोवैज्ञानिक रूप बिलकुल दब गया है। उनका कथन है—“तत्र शृंगारस्य द्वौ भेदौ सभोगो विप्रलम्भश्च। तत्राद्य परस्परालो-लोकनालिंगनाधरपानपरिचुम्बनाद्यनन्तत्वादपरिच्छेद्य एक एव गण्यते।”<sup>२</sup>

मम्मट आदि आचार्यों-द्वारा सयोग के स्थान पर सभोग-कथन ही शृंगार के इस पक्ष की बाह्य स्थूलता का परिचायक है। उपर्युक्त पक्तियों में नायिका और नायक के परस्पर अवलोकन, आलिंगन, अधरपान, परिचुम्बन आदि बाह्य व्यापारों को ही मम्मट सयोग के विभिन्न रूप बताते हैं। शृंगार का स्थायी भाव रति या प्रेम

१. डॉ० ब्रजवासीलाल श्रीवास्तव . करुणरस (प्रथम संस्करण), पृ० ३८।

२. मम्मट : काव्य प्रकाश (चतुर्थ उल्लास) हिन्दी अनुवाद सहित, साहित्य सम्मेलन, द्वितीय संस्करण, पृ० ६६।



है। उस के मानसिक पक्ष का इसमें अभाव-सा ही है। आगे 'नायिका द्वारा आरब्ध' तथा 'नायक द्वारा आरब्ध' सभोग श्रृंगार के जो उदाहरण दिए गए हैं वे सब स्थूल काम-क्रीडाओं से ही सम्बन्ध रखते हैं। नायिका द्वारा आरम्भ किए गए सभोग के उदाहरण-स्वरूप अमरूक का 'शून्य वासगृह विलोक्य' वाला प्रसिद्ध श्लोक प्रस्तुत किया गया है। इसी प्रकार नायक द्वारा आरम्भ किए गए सभोग श्रृंगार का यह उदाहरण दिया गया है—

‘त्व मुग्धाक्षि विनैव कञ्चुलिकया धत्से मनोहारिणी  
लक्ष्मीमित्यामिधायिनि प्रियतमे तद्वीटिकासस्पृशि ।  
शय्योपान्त निविष्ट सस्मितसखीनेत्रोत्सवानन्दितो  
निर्यात शनकैरलीकवचनोपन्यासमालीजन ’ ॥३१॥

अर्थात्—“(नायिका के निर्भर आलिंगन में विघ्नस्वरूप चोली को नायिका के शरीर पर से उतार डालने के लिए प्रवृत्त नायक अपनी नायिका से कहता है) हे सुन्दर नेत्रों वाली प्रिये ! तेरे शरीर की मनोहारिणी शोभा तो चोली के बिना पहिने भी बनी रहती है (अतएव तू इसे उतार कर फेंक दे)। जब प्रियतम ने इतना कहकर नायिका की चोली के बधनों को खोलने के लिए अपने हाथों से छुआ तो नायिका के विकसित नेत्रों को देख, प्रसन्न हो, सेज के समीप बैठी मुसकराती हुई सखियाँ वहाँ से झूठी बातें बनाती हुई धीरे-धीरे खिसक गई।”

सयोग में तो सभोग की स्थूल भावना इन्हे रुचिकर हुई ही, विप्रलभ में भी स्थूलता का परिचय मिलता है। विरहपक्ष कितना मानसिक पक्ष है ! पर आचार्यों की स्थूल दृष्टि सूक्ष्म आत्मिक प्रेम का भली प्रकार अवलोकन नहीं कर सकी। उनके श्रृंगार-विवेचन में सूक्ष्म प्रेम की अपेक्षा कामोत्तेजना का आधार अधिक है। वियोग-पक्ष का मम्मट-द्वारा प्रस्तुत निम्न उदाहरण देखिए—

“अन्यत्र व्रजतीति का खलु कथा नाप्यस्य ताहक् सुहृद्  
यो मानेच्छति नागतश्च हृहहा कोऽय विधे प्रक्रम ।  
इत्यल्पेतरकल्पनाकवलितस्वान्ता निशान्तान्तरे  
बाला वृत्तविवर्तनव्यतिकरा नाप्नोति निद्रा निशि” ॥३३॥

अर्थात् (नायक के यथासमय उपस्थित न होने पर विरहोत्कण्ठिता नायिका के वर्णन में कवि कहता है—) नायिका अपने मन में विचार करके कहती है कि यह तो हो नहीं सकता कि वह (नायक) किसी दूसरी नायिका के घर चला जाय। न तो उसका कोई ऐसा मित्र ही है कि जिसके (अतिशय प्रेम के) कारण वह मुझे न चाहे। परन्तु वह यथासमय आया भी नहीं। हाय ! हाय ! यह विधाता की कैसी चाल है ? उक्त प्रकार की अनेक कल्पनाओं से व्याप्तचित्त नायिका अपने शयनागार में सेज पर करवटे पलटती हुई रात्रि में नीद नहीं लेने पाती।

मम्मट आचार्य के वीर, भयानक, वीभत्स आदि के उदाहरण भी उनकी विषयगत दृष्टि के ही परिचायक हैं। इसी प्रकार भाव-शान्ति, भावोदय, भावमवि तथा भाव-शबलता के उदाहरण (श्लोक न० ५०, ५१, ५२, ५३ आदि) भी सर्वथा स्थूल प्रवृत्ति के परिचायक हैं। भाव-शान्ति का उदाहरण यह दिया गया है—

तस्या सान्द्रविलेपनस्तनयुग प्रश्लेषमुद्राकित  
किं वक्षश्चरणानतिव्यतिकरव्याजेन गोपाय्यते  
इत्युक्ते क्व तदित्युदीर्यं सहसा तत्सम्प्रमाष्टुमया  
साश्लिष्टा रभसेन तत्सुख वशात्तन्व्यापि तद्विस्मृतम् ॥ ५० ॥

अर्थात् कोई धृष्ट नायक अपने मित्र में अपनी खण्डिता नायिका के क्रोध तथा क्रोध-शांति का वर्णन करता हुआ कहता है—जब उस (नायिका) ने कहा कि सपत्नी (मेरी सौत) के घने चन्दन से लिप्त दोनों स्तनों के गाढालिगन-चिह्न से युक्त अपने वक्ष स्थल को मेरे चरणों पर प्रणाम करने के बहाने से क्यों छिपाते हो ? तभी 'वह कहाँ है ?' ऐसा पूछ कर मैंने सहसा उस चिह्न के मिटाने के लिए उसके शरीर का गाढ आलिगन कर लिया और वह कृणागी भी मेरे शरीरालिगन के मुख में उस (उलाहने) को भूल गई।<sup>१</sup>

इस प्रकार के स्थूल शृंगार के उदाहरणों का आधार प्राकृत और संस्कृत का मुक्तक काव्य (गाथासप्तशती, आर्यासप्तशती, अमरुक शतक आदि) ही कहा जा सकता है, जिस में शृंगार के शारीरिक बाह्य पक्ष की प्रबलता है, मानसिक रूप कम है और उदात्तता तो बहुत कम। इन लक्षण-ग्रथों के आधार पर अपनी कविता रचने वाले हमारे रीति काल के कवियों का शृंगार-चित्रण स्थूल और बाह्यपक्ष-प्रधान क्यों न होता ? हम आगे देखेंगे कि इसी वस्तुगत स्थूल दृष्टि के कारण आचार्यों द्वारा वीभत्स रस आदि का सही स्वरूप-निर्माण नहीं हो सका है। हमारी रस-पद्धति जितनी मनोवैज्ञानिक है, आचार्यों की बहुत-सी व्याख्याएँ उतनी ही अमनोवैज्ञानिक हो गई हैं।

शृंगार रस ही हमारे आचार्यों के समक्ष नाना भेदोपभेदों के रूप में प्रकट हुआ है, अन्य रसों का तो उन्होंने चलता-सा ही वर्णन किया है। देवरति, पुत्ररति आदि को मम्मट आदि ने केवल भाव की श्रेणी में ही गिना है। दाम्पत्य रति को ही रस-रूप में शृंगार रस की सजा दी है। इन आचार्यों का यह मत भी मनोवैज्ञानिक सिद्ध नहीं होता। वात्सल्य रति, देवरति, सख्यरति आदि में भी उतनी ही तन्मयता, उदात्तता, स्थायित्व और विस्तार मभव है, जितना शृंगार में। वास्तव में शृंगार की ही ये इतनी व्यापक कल्पना कर बैठे कि अन्य रसों की विस्तृत विवेचना करने

१—वही (साव्य प्रकाश), पृ० ७८।

का इन्हे अवकाश ही नहीं रहा। शृंगार रस का विस्तृत वर्णन करने के उपरान्त बाकी रसों की सक्षिप्त-सी गणना करके इन्होंने काम चला लिया। अन्य रसों को जीवन की भिन्न-भिन्न परिस्थितियों में ये नहीं देख सके। हम तो कहेगें कि शृंगार का भी उदात्त रस के रूप में अवलोकन हमारे आचार्य नहीं कर सके। प्रेमी अपने प्रिय के लिए असीम त्याग कर सकता है, साहसपूर्वक जान पर खेल जाता है, प्रिय की भावना चराचर सृष्टि में अनुभव करता है, आदि उदात्त भावनाएँ उन के उदाहरणों में है ही नहीं। उन का शृंगार प्रिय-प्रेमी का, बल्कि कहना चाहिए नायक-नायिका का ऐकान्तिक काम-व्यापार या प्रेम-व्यापार है, जो जीवन और जगत की भिन्न-भिन्न परिस्थितियों में विकसित नहीं होता।

रसों में प्रधान कौन और अप्रधान कौन ? इस विषय में भी आचार्यों में बड़ी भ्रातियाँ पाई जाती हैं। अभिनवगुप्त ने पुरुषार्थ-सम्बद्धता के दृष्टिकोण से रसानुभूति की प्रधानता का विचार किया है—“तत्र पुरुषार्थनिष्ठा काश्चित्सविद एव प्रधानम्”। किन्तु आश्चर्य है कि अभिनवगुप्त ने केवल रति, क्रोध, उत्साह और निर्वेद—इन चारों की रसानुभूति को ही इस दृष्टि से प्रधान माना है। उन का कथन है कि हासादि (हास, शोक, भय, जुगुप्सा और विस्मय) का तो विशेष रूप से सर्वसाधारण लोगों में पाए जाने वाले विभावों के द्वारा उपरजकत्व होता है, इसलिए उन का प्राधान्य नहीं माना जाता है। इसीलिए उत्तम प्रकृति (के रामादि-सदृश उच्च कोटि के नायकादि) में हास आदि अधिक नहीं (वर्णित) होते हैं। और नीच-सदृश सभी (नायकादि विशेष रूप से) हँसते हैं, (कुछ अत्यधिक) शोक करते हैं, (कभी) डरते हैं, (कभी) दूसरों की निन्दा करते हैं, और थोड़ा सुख प्राप्त करने के कारण (दूसरों के अधिक सुख-वैभव आदि को देखकर) विस्मित होते हैं। रति आदि के अग्र-रूप में तो इनकी पुरुषार्थ के प्रति उपयोगिता भी हो सकती है।<sup>१</sup>

कहने की आवश्यकता नहीं कि आचार्य अभिनवगुप्त का यह मत सर्वथा अमान्य है। रसानुभूति के रूप में ये हास, जुगुप्सा आदि भी पूर्ण उदात्तता लिए होते हैं, और पुरुषार्थ की दृष्टि से इनका वही महत्त्व है, जो रति आदि अन्य रसों का। इन्हे रति के आश्रित मानकर आचार्य ने अपनी सीमित दृष्टि का ही परिचय दिया है।

१ हासादीना तु सातिशय सकललोकसुलभ विभावतयोपरजकत्वमिति न प्राधान्यम् । अतएवानुत्तमप्रकृतिषु बाहुल्येन हासादयो भवन्ति । पामरप्रायः सर्वोऽपि हसति, शोचति, विभेति, परानिन्दामाद्वियते । अल्पसुख भागित्वेन च सर्वत्र विस्मयते । रन्याद्यगतया तु पुमर्थोपयोगित्वमपि स्यादेषाम् ।

इस प्रकार आचार्यों की रस-दृष्टि में कहीं-कहीं दोष पाया जाता है। रस के मानसिक उदात्त रूप की स्पष्ट प्रतिष्ठा हमारे आचार्य नहीं कर पाये थे। सहृदयगत मानसिक अनुभूति का ध्यान छोड़कर कई स्थानों पर वे लौकिक विषयगत अनुभूति को ही रस-प्रक्रिया समझ बैठे। इसी से उनकी रस-मीमांसा बीभत्स रस के सम्बन्ध में पूर्णतः तथा रौद्र, भयानक, शृंगार आदि के सम्बन्ध में अशत दोषयुक्त हो गई है।



## रसों का उदात्त रूप

### (क) रस-सामग्री में उदात्तता

स्थायी भाव रस का आधार स्थायी भाव है, जो सहृदयो में वासना या सस्कार-रूप से विद्यमान रहता है। यह प्रधान प्रतिष्ठित भाव होता है। अपने सचरण-काल में यह अनेक अन्य (संचारी) भावों को भी अपने में समा लेता है। इसमें आस्वाद्यता का गुण होता है। हमारे प्राचीन आचार्यों ने स्थायीभाव के सम्बन्ध में पर्याप्त विस्तार से विचार किया है। आचार्यों ने एक महत्त्वपूर्ण तथ्य यह बताया कि स्थायीभाव में आस्वाद (रसास्वाद) के अकुरण की क्षमता होती है। अब प्रश्न यह है कि कैसे भावों में आस्वाद का गुण होता है? निश्चय ही उदात्त भाव ही आस्वाद्य हो सकता है। आचार्यों ने आस्वाद की बात तो कही, पर स्थायी भाव के उदात्त रूप का वे स्पष्टीकरण नहीं कर सके। उनके विवेचन से स्थायी भाव की व्यापकता, प्रमुखता, सस्कार-रूप में विद्यमानता आदि बातें तो स्पष्ट हुईं, पर स्थायी भाव के औदात्य का स्पष्टीकरण नहीं हुआ। सीधी-सी बात है कि प्रायः समस्त मानवीय भाव दो रूपों में प्रकट होते हैं—एक रूप है उनका स्पृहणीय, ग्राह्य, वाछनीय भव्य रूप, दूसरा हो सकता है अग्राह्य, तुच्छ, अवाछनीय रूप। जैसे, क्रोध का तुच्छ रूप वह है, जब किसी मामूली बात पर कोई यो ही गरम हो जाय, और किसी दुष्ट या अत्याचारी के प्रति व्यक्त क्रोध ग्राह्य या अच्छा कहा जायगा। इसी प्रकार धर्माधता या सकीर्णता के कारण किसी दूसरे धर्म या धर्मावलम्बियों से या जाति-भेद अथवा रंग-भेद के कारण घृणा करना तुच्छ घृणा है, और किसी भ्रष्टाचारी, व्यभिचारी, अन्यायी व्यक्ति या उसके कृत्य पर घृणा करना ग्राह्य या उचित है। कायरता से डरकर भागना या भयभीत हो जाना भय का अनुचित रूप है, जिसकी प्रशंसा कोई नहीं कर सकता। किन्तु पाप-कर्म से भय खाना या किसी अबला का किसी दुष्ट दानव से भयभीत होना भय का उचित रूप है। किसी पर अनुचित रूप से हँसना, या बेवक्त हँसना हास का अनुचित रूप है, हास्य के वास्तविक आलम्बन पर हँसना उचित है। प्रेम का सकीर्ण और स्वार्थी रूप, जिसे लोभ या मोह भी कहा जा सकता है, अनुचित है, और निस्वार्थ, सच्चा मानवीय प्रेम उदात्त और उचित है। इसी प्रकार सभी भावों के बारे में समझना चाहिए।

अब पहली बात समझने की यह है कि काव्य या साहित्य में कवि या पाठक की अनुभूति का सम्बन्ध ग्राह्य या उचित अथवा उदात्त भावों से होता है, अनुचित या अग्राह्य भावों से नहीं। साहित्य में काव्यगत पात्रों के भाव या प्रवृत्तियाँ अनुचित या अग्राह्य भी होती हैं। पर कवि और पाठक उनसे भी किसी-न-किसी प्रकार का अन्य उदात्त भाव ग्रहण करता है। वही ग्राह्य भाव उसके आस्वाद का विषय होता है। जैसे, हमने पहले भी कहा है, अशोक वाटिका में सीता जी पर क्रोध जताने वाले रावण के अनुचित क्रोध से भी कवि या पाठक के मन में रावण के प्रति घृणा का उचित या ग्राह्य भाव ही उत्पन्न होगा, और वही इस प्रसंग में आस्वाद का विषय होगा। मनोविज्ञान का सम्बन्ध तो सभी प्रकार के भावों से होता है, और साहित्य-सामग्री भी सभी प्रकार के भावों का कोष होती है। पर हम उनमें से उन्हीं भावों में आनन्द लेते हैं, जो हमें अच्छे लगते हैं, अर्थात् उचित जचते हैं। अनुचित भावों से भी हम अन्य उचित अनुभूति प्राप्त करते हैं। अतः हमारी अनुभूतियों का सम्बन्ध अच्छे भावों से होता है। जो वस्तु या भाव हमें अच्छा लगता है, उसी में तो हम अपना मन रमाते हैं। अतः काव्यास्वाद या काव्यानन्द का आधार है—अच्छे या सुन्दर भाव—ग्राह्य भाव अथवा उदात्त भाव।

दूसरी बात इसके साथ ही यह समझ रखनी चाहिए कि काव्यानन्द या काव्यास्वाद अथवा रस की समस्त सामग्री अर्थात् उदात्त भाव या अच्छे भाव के सब रूप भी अच्छे होंगे, उचित होंगे, ग्राह्य होंगे, उदात्त होंगे। कवि या पाठक की उचित अनुभूति से सम्बन्धित सब बातें उचित होंगी, तभी तो हमारा मन उनमें रमा रहेगा। अतः स्थायी भाव ही नहीं, उससे सम्बन्धित, उसके पक्ष के सभी भाव (सचारी भाव), विभावानुभाव आदि अनुभूति का विषय बनने वाली समस्त काव्य सामग्री अच्छी, सुन्दर या उदात्त होती है। आलम्बन, उद्दीपन, अनुभाव, सचारी भाव आदि सब भी स्थायीभाव के साथ उदात्त रूप में प्रकट होते हैं।

मनोविज्ञान का क्षेत्र तो सम्पूर्ण भाव-जगत् है। किन्तु काव्य मनोविज्ञान या काव्यानुभूति का सम्बन्ध केवल उदात्त भावों से है। अतः आचार्यों ने साहित्य के जो स्थायी या सचारी भाव बताये हैं, वे अनिवार्य रूप से अच्छे या ग्राह्य अथवा उदात्त भाव हैं, स्थायी या सचारी भावों के बारे में यह बात सदा ध्यान में रखनी चाहिए। इसे भुलाकर ही डॉ० राकेश गुप्त आदि कुछ विचारकों ने इन स्थायी-सचारी भावों को गलत समझ कर भ्रान्त धारणायें व्यक्त की हैं। आचार्यों ने स्थायी भाव को आस्वाद्य बताया। परन्तु वास्तव में आस्वाद का गुण सचारी भाव में भी है, क्योंकि जो अच्छा है, वह मन को रमाता है, स्वाद देता है। अभिनवगुप्त आदि ने भी स्वीकार किया है कि विभावादि भी रसत्व (आस्वाद) का गुण रखते हैं। पर सचारी भाव स्वतन्त्र रूप से नहीं, अपितु स्थायी भावों के आश्रय ही रसत्व का गुण रखते हैं।

हमारे प्राचीन आचार्यों ने काव्यानुभूति या (उदात्त) भावानुभूति अर्थात् रस-

प्रक्रिया का जो सूक्ष्म विवेचन किया है—काव्य-मनोविज्ञान का जो अत्यन्त सूक्ष्म, स्पष्ट और पूर्ण विश्लेषण किया है, उसे देखकर रस-सिद्धान्त के आदि आचार्यों की अद्भुत प्रतिभा पर आश्चर्य होता है, श्रद्धा से मस्तक झुक जाता है। काश ! कि हमें उस आदि आचार्य का परिचय कहीं से मिल जाता ! भरत मुनि तो आदि आचार्य नहीं माने जा सकते। रस-आचार्यों ने काव्य (काव्यानुभूति) के भावों को दो भागों में बाँटा—स्थायी भाव और संचारी भाव। विभाजन का यह आधार भी बहुत सूक्ष्म है। यद्यपि उनके स्थायी भावों के निर्धारण में मनोविज्ञान का कोई सीधा हाथ नहीं है, तथापि यह काव्य-मनोविज्ञान पर्याप्त मात्रा में मनोविज्ञान-सम्मत भी है। अब जरा पाश्चात्य मनोविज्ञान की दृष्टि से स्थायी भावों पर विचार करते हैं।

हमारे मानसिक सस्थान की तीन प्रकार की बोधदशाएँ या अनुभव होते हैं—(१) बुद्धि या ज्ञान से चालित बोधमूलक अनुभव, (२) हृदय से सम्बन्धित भावात्मक अनुभव, और (३) शारीरिक क्रिया द्वारा चालित सकल्पात्मक या प्रेरणात्मक अनुभव। इस बोध-चक्र को ही ज्ञान, इच्छा और क्रिया कहा जाता है। हमारे 'स्थायीभावों' तथा पाश्चात्य मनोविज्ञान की स्थायी प्रवृत्तियों या सहज वृत्तियों (Instincts) में यह त्रिविध बोध-पक्ष अनिवार्य रूप से रहता है, अर्थात् 'स्थायीभाव' या सहज वृत्तियाँ (Instincts) ज्ञानमूलक, भावमूलक और क्रियामूलक अनुभव को कहते हैं। प्रत्येक सहजवृत्ति के साथ कुछ सहचर (स्थायी) भावनाएँ सम्बद्ध रहती हैं, जिन्हें 'सेण्टीमेण्ट' कहते हैं। इन सहचर या स्थायी भावनाओं से अनेक मनोवेगों (Emotions) का सम्बन्ध रहता है। सहचर भावनाओं (Sentiments) और मनोवेगों को भावप्रधान चित्तवृत्तियाँ भी कह सकते हैं, क्योंकि इनमें त्रिविध बोधपक्ष में से भावपक्ष की प्रधानता रहती है। पाश्चात्य सहज वृत्तियों और हमारे 'स्थायीभावों' में एक अन्तर तो यह है कि सहजवृत्तियों का सम्बन्ध मानव-प्रकृति से है, गुण-धर्म से है, जबकि 'स्थायीभाव' का सम्बन्ध सीधा भाव से है। इसलिए जहाँ सहज वृत्तियाँ भाव-प्रधान नहीं होती, वहाँ 'स्थायीभाव' भाव-प्रधान होते हैं। दूसरे, सहज प्रवृत्तियों में सभी प्रकार की अच्छी-बुरी प्रवृत्तियाँ सम्मिलित हैं, जबकि 'स्थायीभावों' में अनिवार्य-रूप से अच्छे भाव ही सम्मिलित हैं, जो हमारी सत्प्रवृत्तियों को ही जगाते हैं। भाव-प्रधानता और स्थायित्व या प्रमुखता की समानता के कारण हमारे 'स्थायीभाव' पाश्चात्य सहचर या स्थायी भावनाओं (Sentiments) से समानता रखते हैं। परन्तु ध्यान रहे कि पाश्चात्य मनोविज्ञान के सभी 'सेण्टीमेण्ट' या उनके सब रूप भी हमारे स्थायी-भाव नहीं हैं। वास्तव में इन (Sentiments) में से जिन-जिन का उदात्त सम्प्रेषणीय व्यापक रूप काव्य में सम्भव है, वे ही अपने उदात्त रूप में हमारे 'स्थायी भाव' हैं। लोभ, कामानुरता, हीनभावना, गर्व आदि 'सेण्टीमेण्ट' इसी अभाव से हमारे 'स्थायी भाव' नहीं हैं। क्रोध, भय आदि का भी उदात्त रूप ही 'स्थायीभाव' है।

पाश्चात्य मनोविज्ञान की मूल या सहज वृत्तियाँ निम्न १४ हैं—

- १ Instinct of Flight or Escape, अर्थात् बचने की प्रवृत्ति या पलायन ।  
सहचर भावना—भय ।  
शारीरिक चिह्न—हाथ-पाँव काँपना, धडकन, भागना आदि ।
- २ The Instinct of Pugnacity or Combat, युद्ध-प्रवृत्ति ।  
सहचर भावना—क्रोध ।  
शारीरिक प्रकाशन—भौह चढ़ाना, आँखें लाल होना, होठ चबाना, हाथ उठाना आदि ।
- ३ The Parental Instinct (पालन या रक्षण-वृत्ति) ।  
सहचर भावना—वात्सल्य, स्नेह, अनुकम्पा, करुणा ।
- ४ The Instinct of Repulsion (जुगुप्सा या घृणा) ।  
सहचर भावना—घृणा, वैराग्य ।  
शारीरिक उपलक्षण—नाक-भौ सिकोडना, जी मचलाना, मुँह मोडना, धिक्कारना आदि) ।
- ५ Sexual Instinct (Pairing), अर्थात् काम-प्रवृत्ति ।  
सहचर भावना—कामातुरता ।  
शारीरिक चिह्न—रोमाच, आलिंगन, चुम्बन आदि ।
- ६ The Instinct of Curiosity (जिज्ञासा, उत्सुकता) ।  
सहचर भावना—कौतुहल, विस्मय ।  
शारीरिक अभिव्यक्ति—चकित होना, खोज करना, आँखें फाडना आदि ।
७. The Instinct of Self-assertion (अहमन्यता, अहंभावना) ।  
सहचर भावना—प्रभुत्वकामना, गर्व, आत्मश्रेष्ठता का भाव (Superiority Complex) ।  
शारीरिक रूप—अकडना, छाती तानना, दूसरो का तिरस्कार करना आदि ।
८. The Instinct of Self-abasement or Submission (शरणागति, अधीनता) ।  
सहचर भाव — विवशता, निराश्रयता, हीनभावना (Inferiority Complex) ।  
शारीरिक लक्षण—दीनता-प्रकाशन, पाँव पकडना, लजाना आदि ।
- ९ Appealing (प्रार्थना, दैन्यता) । सहचर भाव—निवेदन, प्रार्थना ।  
शारीरिक प्रकाशन—गिडगिडाना, याचना करना आदि ।
- १० The Gregarious Instinct (सब या सामाजिक वृत्ति) ।  
सहचर भावना—आत्मीयता, प्रेम, करुणा, दया आदि ।  
शारीरिक प्रवृत्ति—सहवास-प्राप्ति, सहायता करना, मिलना-जुलना आदि ।
- ११ Food-seeking (भोजनादि का उपाजन) ।



१२ Acquisition (सचय या लोभ) ।

सहचर भावना—लोभ, अधिकार पाने की कामना (Appropriation) ।  
शारीरिक उपलक्षण—प्राप्ति के लिए प्रयत्न, खोज, रक्षा करना आदि ।

१३ Construction (नव-निर्माण) ।

भावना—तदनुकूल उत्साह, लगन आदि भाव और काम में लगना आदि  
शारीरिक प्रवृत्ति ।

१४ Laughter (हास्य) ।

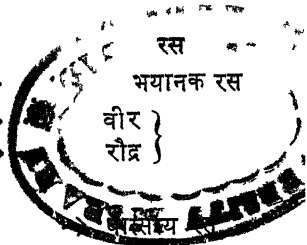
भावना—विनोद-प्रियता, हँसी, प्रसन्नता ।

शारीरिक ज्ञापन—हँसना, लोट-पोट होना, कल-नाद आदि ।

एक तरह से इन सब मूल प्रवृत्तियों का फायड की काम-प्रवृत्ति, एडलर की प्रभुत्व-कामना और युग की आत्मरक्षा की प्रमुख प्रवृत्तियों में अन्तर्भाव हो जाता है । इनमें आठवीं और नवमी वस्तुतः एक ही प्रवृत्ति के दो रूप हैं । इसी प्रकार ११वीं और १२वीं तथा ७वीं और १३वीं में समानता है । यदि व्यापक रूप में काम-प्रवृत्ति को लिया जाय, तो पालन-वृत्ति, अहभावना, सध-वृत्ति, उपार्जन-वृत्ति आदि का उसमें अन्तर्भाव हो जाता है । प्रभुत्वकामना और आत्मरक्षण का प्रसार तो सब में और भी स्पष्ट है । आत्म-रक्षा के लिए ही हमें बचने की प्रवृत्ति होती है, प्रभुत्वकामना और आत्मरक्षण से ही हम द्वन्द्व करते हैं, प्रभुत्व के ही कारण दूसरों से घृणा करते हैं । इसी के सहारे दूसरों का पालन करते हैं, गर्व करते हैं, सचय करते और काम में प्रवृत्त होते हैं । दैन्य या हीनता की प्रवृत्ति अवश्य प्रभुत्वकामना के विरुद्ध दिखाई देती है, पर एडलर ने वास्तव में इसी को मूल मानकर इसकी पूर्ति के ही हेतु प्रभुत्व-कामना को स्वीकार किया है ।

पहले भी कहा है, हमारे प्राचीन आचार्यों ने इन मानवीय सहज प्रवृत्तियों में से उन्हीं की सहचर भावना को 'स्थायी भाव' बनाया है, जिनका काव्य में उदात्त, विस्तृत और व्यापक रूप में सम्प्रेषण संभव है । इन सहज प्रवृत्तियों के आधार पर प्राचीन आचार्यों के स्थायी भावों की सगति इस तरह बिठलाई जा सकती है—

सहज प्रवृत्ति	स्थायी भाव	रस
१ बचने की प्रवृत्ति →	भय →	भयानक रस
२ युद्ध-प्रवृत्ति →	{ युद्धोत्साह-साहस →	{ वीर } रौद्र
	{ क्रोध →	
३ पालन-रक्षण-वृत्ति		
(क) पुत्र-पालन-रक्षण	→ वत्सलता	
(ख) प्रिय-पालन-रक्षण	→ दाम्पत्य प्रेम	→ शृंगार रस
(ग) भ्रातृ, मित्र, देशादि-रक्षण	→ स्नेह, प्रेम	→ सख्य रस और देश-प्रेम





हो सके कि सब को बाछित हो, ग्राह्य हो, सब की आनन्दानुभूति का विषय बन सके। लोभ ग्राह्य नहीं, प्रेम ग्राह्य है। पराधीनता ग्राह्य नहीं, भगवद् शरणागति ग्राह्य है। अहंकार या अभिमान स्पृहणीय नहीं हो सकता, गर्वोत्साह या स्वाभिमानोत्साह हो सकता है। ईर्ष्या स्पृहणीय नहीं, स्पृहार्थ-उत्साह (कर्मोत्साह) हो सकता है। आचार्यों ने जो ३३ सचारी गिनाये हैं, उनमें जडता, अपस्मार, आलस्य, उन्माद, व्याधि, चिन्ता आदि भाव अपने स्वतन्त्र रूप में स्पृहणीय भाव नहीं हो सकते। अतः उनके स्थायी भाव बनने का प्रश्न ही नहीं उठता। जो भाव स्पृहणीय नहीं, वह आस्वाद्य नहीं हो सकता। पाश्चात्य मनोवैज्ञानिकों ने यद्यपि शोक और उत्साह-साहस को मूल भाव या प्रवृत्ति नहीं बताया, तो भी आस्वाद्य या स्पृहणीय संप्रेष्य होने के कारण ही इन्हें हमारे यहाँ 'स्थायी भाव' स्वीकृत किया गया है। अतः आस्वाद्यता या स्पृहणीय प्रेषणीयता या उदात्त रूप में सर्वग्राह्य अनुभूति स्थायी भाव की अनिवार्य कसौटी है।

स्थायी भाव की दूसरी आवश्यक कसौटी है, उसका व्यापक एव उत्कट रूप में स्वतन्त्रता से प्रकट हो सकना। विभावादि की अनेक तरंगों से पुष्ट होकर जो भाव हृदय पर उत्कट प्रभाव उत्पन्न करे, जो मानव की सत्प्रवृत्ति और निवृत्ति को जगाने में समर्थ हो, वही स्थायी भाव की कोटि में गिना जा सकता है। जिस भाव के स्वतन्त्र विषय पाठक या सामाजिक के सामने व्यापक रूप में प्रस्तुत हो सके, वही भाव स्थायी भाव की सजा पा सकता है।

आचार्यों के 'स्थायी-सचारी' विभाजन का यही आधार है। अब प्रश्न उठ सकता है कि 'स्थायी भाव' केवल नौ भावों को ही क्यों माना गया है, क्या 'सचारियों' में से कोई अन्य भाव रस रूप नहीं हो सकता? इस सम्बन्ध में डा० राकेश गुप्त ने कहा है कि यदि सचारी भी विभावादि से पुष्ट होकर प्रस्तुत हो, तो रस दशा को प्राप्त हो सकते हैं।<sup>1</sup> परन्तु हम देखते हैं कि इन सचारी भावों का प्रेषण सहृदय-मात्र में स्वतन्त्र रूप में होना असंभव ही है। जैसे, हर्ष का कोई विशिष्ट रूप ही नहीं, प्रेषण का कोई स्वतन्त्र आधार और तीव्र रूप नहीं। यही बात मद, जडता, उन्माद, मोह आदि के बारे में कही जा सकती है। इस सारी भ्रांति का कारण हमारे स्थायी भावों और मनोविज्ञानिकों के 'सेटिमेंट' या स्थायी भावावेगों (Permanent Emotions) को एक समझ लेना है। पर, जैसा कि कहा जा चुका है, पाश्चात्य मनोवैज्ञानिकों के भाव हमारे 'स्थायी भाव' नहीं हैं। मनोविज्ञानिकों ने 'सेटिमेंट' या 'इमोशन' आदि पर सामान्य मन स्थितियों के रूप में विचार किया है, जबकि हमारे आचार्यों ने काव्यानुभूति की दृष्टि से ही 'स्थायी-सचारी'-वर्गीकरण किया है।

‘स्थायी-सचारी’ भावों के सम्बन्ध में यह तथ्य भुला कर ‘रस तथा रस-प्रक्रिया का मनोवैज्ञानिक अध्ययन’ करने वाले डा० राकेश गुप्त ने अपने थीसिस में कई प्रकार की भ्रातियाँ फैलाई हैं। स्थायी भाव से अभिप्राय केवल उस सामान्य भाव से नहीं है, जो देर तक मन में रहता है, अपितु उस स्पृहणीय भाव से है जो साहित्यिक रचनाओं में व्यापकता के साथ स्वतंत्र रूप में प्रकट हो सकता है। उत्साह का ही उदाहरण लीजिए। एक व्यक्ति अपने मित्र के आगमन पर उसके स्वागत में उत्साह दिखाता है। उसका यह उत्साह स्थायी भाव नहीं कहा जा सकता, क्योंकि वह अपने स्वतंत्र रूप में कोई उदात्त रूप नहीं रखता। प्रेम का सचारी बनकर ही यह उदात्त रूप में प्रकट होता है। किन्तु जो व्यक्ति दीन-हीन व्यक्तियों या दुखी प्राणियों की सेवा-सहायता करने में उत्साहपूर्वक प्रवृत्त होता है, उसका उत्साह उदात्त होने से स्थायी भाव कहलाता है। स्थायी भाव से यदि देर तक मन में रहने वाले भाव से अभिप्राय हो, तो क्रोध की अपेक्षा वैर को ही अधिक स्थायी कहा जायगा, जबकि आचार्यों ने वैर को साहित्यानुभूति का भाव ही नहीं माना। वास्तव में आचार्यों का वर्गीकरण सहृदयानुभूति के आधार पर ही है। डा० राकेश गुप्त का यह कथन<sup>1</sup> कि ‘स्थायी भावों’ का सम्बन्ध पाठक से नहीं है, काव्यगत पात्र से है, रस-सिद्धान्त या काव्य-मनोविज्ञान (काव्यानुभूति) के सर्वथा विरुद्ध है। आश्चर्य है कि काव्य के भावों के सम्बन्ध में डा० राकेश ऐसी भ्रात वारणा कैसे प्रकट कर गए! अग्रजी विद्वान् रिचर्ड्स ने भी काव्यगत अनुभूतियों से अभिप्राय पाठक की अनुभूतियाँ ही माना है।<sup>2</sup> और हमारे आचार्य तो प्राचीन काल से आधुनिक युग में शुबल जी तक यही कहते आए हैं कि काव्यगत पात्र के रति, शोक आदि भाव लौकिक भाव ही होते हैं, स्थायीभाव नहीं। ‘स्थायीभाव’ सहृदय पाठक के ही भाव होते हैं, पात्र के नहीं। हम ऊपर भी निवेदन कर चुके हैं कि आचार्यों का भाव-निरूपण साहित्य के अन्तर्गत रसानुभूति या भावानुभूति की दृष्टि से ही मनोवैज्ञानिक सिद्ध होता है, उसे साहित्य से बाहर की मन स्थितियों पर घटाने से भ्राति ही पैदा होगी। ऐसी ही भ्राति का शिकार डा० राकेश गुप्त हुए हैं। उनका कथन है—“I for myself do not know if there can be a more absurd statement than to say that a man cannot feel envy (‘Asuya’) and pride (‘Garva’) as long as he can feel disgust (‘Gharana’) and

1 “ It is, however, necessary to point out that we cannot attribute the ‘Sthayibhavas’ to the perceiver of a poetic phenomenon ”

—*Psychological Studies In Rasa*, p 130

2. “By the phrase—emotional element in literature, then, we will understand the power of literature to awaken emotion in us, who read, emotional element in literature means the emotion of the reader ”

wonder ('Vismya'), or that joy ('Harsha') cannot be felt as long as mirth ('Hasa') can be felt. What rational man can have the audacity to deny that hours, nay days and sometimes even months and years are spent in anxiety ('Chinta')<sup>1</sup> अर्थात् यह मानना कितना बाहियात है कि एक व्यक्ति असूया या गर्व का उतनी देर तक अनुभव नहीं कर सकता जितनी देर घृणा या विस्मय का अनुभव कर सकता है, या यह कहना कि हर्ष उतनी देर तक अनुभूति का विषय नहीं बनता जितनी देर तक हास। चिन्ता का भाव घटो नहीं, दिनों, वर्षों तक रहता है।''

डा० गुप्त की विवेचना को क्या कहे ! आचार्यों की धारणा को हास्यास्पद कहते-कहते वे स्वयं अपनी विवेचना को हास्यास्पद बना बैठे हैं। 'स्थायी-सचारी'-वर्गीकरण को सहृदय पाठक की अनुभूति की बजाय, पात्रगत मानने से ही उनकी आलोचना दोषयुक्त बन गई है। किसी पात्र की असूया या ईर्ष्या से पाठक की अनुभूति का कहाँ तक और कितनी देर तक सम्बन्ध है, यदि इस बात पर वे विचार करते, तो आचार्यों की धारणा को 'एब्सर्ड' (absurd) कहने का साहस न करते। ठीक है, लौकिक दृष्टि से ईर्ष्या का भाव पर्याप्त स्थायित्व रखता है, किन्तु साहित्यिक दृष्टि से वह कितना स्थायी है, यह देखना ही उसकी साहित्यगत स्थायी अवस्था या सचारी दशा का निर्णय कर सकता है। काव्यगत शोक स्थायी भाव की अनुभूति तो पाठक या कवि को स्थायी रूप से हो सकती है, किन्तु चिन्ता भाव का स्थायी स्वतन्त्र सम्प्रेषण संभव नहीं है। देव-जाति के सहार पर मनु चिन्तित अवस्था में हिमगिरि के उत्तुगश्रुग पर बैठे हैं, किन्तु क्या हम भी उनके साथ चिन्ता भाव का अनुभव करते हैं ? हमें तो शोकानुभूति ही होती है, चिन्ता उसके सचारी-रूप में आए तो भले ही आए। इसी प्रकार 'हर्ष' भाव में भी काव्यगत स्वतन्त्र प्रेषणीयता संभव नहीं। अतः काव्य की दृष्टि से आचार्यों का भाव-निरूपण सर्वथा मनोवैज्ञानिक है। इसकी परिधि साहित्य है। ये स्थायी भाव साहित्य के ही स्थायी भाव हैं और सचारी भी साहित्य के ही सचारी हैं। जीवन के सामान्य अनुभूति-चक्र के आधार पर यह वर्गीकरण मानना भूल है। पाठक की अनुभूति के ही आधार पर वर्गीकरण होने के कारण तो आचार्यों ने यह भी स्वीकार किया है कि रति, क्रोध, शोक आदि स्थायी भाव भी सचारी रूप में प्रकट हो सकते हैं।

बल्कि आचार्यों ने तो यहाँ तक कहा है कि कभी-कभी सचारी भाव भी प्रबल हो जाता है। उस समय उसकी स्थिति राजा के उस नौकर-जैसी होती है, जो अपने विवाह में दूल्हा होता है, और राजा केवल विवाह में सम्मिलित होने वाला।<sup>2</sup> जैसे,

1 *Psychological Studies In Rasa*, p 163

२ 'सुख्ये रसेऽपि तेऽङ्गित्वं प्राप्नुवन्ति कदाचन'—काव्यप्रकाश, चतुर्थ उल्लास, सू० ५१।

दाम्पत्य रति स्थायी भाव में कहीं-कहीं असूया का भाव प्रबल हो सकता है। किन्तु यह ध्यान रहे कि सचारी कितना ही सबल या प्रबल क्यों न हो जाय, वह स्थायीभाव के आधार को नहीं मिटा सकता। सचारी भावों के चित्रण से भी रसोद्रेक होता है, यह तो सिद्ध बात है। पर वह रस सचारी भाव का स्वतन्त्र रस नहीं होता। रसानु-भूति के सम्बन्ध में यह माना गया है कि विभावादि में से किसी एक का चित्रण भी रसोद्बोध की क्षमता रखता है। ऐसी अवस्था में रस-सामग्री के अन्य अवयवों का आक्षेप कर लिया जाता है। इसी आशय से यदि यह कहा जाय कि सचारियों का चित्रण भी रसवत् होता है, तो ठीक है। पर डा० राकेश गुप्त ने जो कहा है, उसका अभिप्राय यह है कि जिन्हें आचार्यों ने सचारीभाव कहा है, वे भी विभावादि से पुष्ट होकर स्वतन्त्र रस-रूप में अभिव्यक्त हो सकते हैं और इस प्रकार केवल नौ रस मानना गलती है। परन्तु हम स्पष्ट कर चुके हैं कि सचारियों में स्वतन्त्र सम्प्रेषण और स्वतन्त्र आस्वाद्यता का अभाव है। जिस किसी का सम्प्रेषण सम्भव भी है, वह अपने स्वतन्त्र विभावादि नहीं रखते। डा० राकेश गुप्त ने इस बात पर आश्चर्य प्रकट किया है कि भावों का यह निराधार वर्गीकरण दो हजार वर्षों से कैसे अन्ध-परम्परागत मान्य रहा है—“It is strange how this classification of ‘Bhavas’, inaugurated by Bharata or perhaps by even a more ancient author, has been admitted for over a score of centuries by the literary scholars of this country inspite of its being based on such false grounds”

हमें डा० साहब की भ्रातियों पर आश्चर्य हो रहा है। उन्होंने क्रोध, भय, घृणा और विस्मय को ‘स्थायीभाव’ मानने से इसलिए इनकार किया है कि इनमें से कोई भी किसी काव्यरचना में अंगी-रूप प्राप्त नहीं कर सकता।<sup>१</sup> इस सम्बन्ध में पहले तो यह बात है कि रति, शोक आदि स्थायीभावों की काव्य में प्रधानता होती है, इससे यह अभिप्राय नहीं है कि सब-के-सब स्थायीभाव काव्यों में प्रमुख रूप से आ सकते हैं। यह ठीक है कि क्रोध, भयादि के अंगी-रूप में बहुत कम रचनाएँ लिखी गई हैं, भय शायद ही किसी प्रबन्ध में प्रधान-रूप से आया हो, पर यह निश्चित है कि काव्य-रचनाओं में रहेंगे प्रमुख स्थायीभाव ही। भयादि के ही स्वतन्त्र आलम्बन आस्वाद का विषय बनते हैं। कोई सचारी भाव किसी रचना में भय, क्रोधादि स्थायी भावों से अधिक व्यापक या प्रबल रूप में प्रकट हो सकता है, पर उसकी प्रबलता से उसके स्थायी भाव की ही सिद्धि मानी जायगी, उसकी स्वतन्त्र महत्ता नहीं, क्योंकि

१ “The feelings of Anger (‘Krodha’), Fear (‘Bhaya’), Disgust (‘Gharana’) and wonder (‘Vismaya’), though classed permanent by them (Acharyas), can never attain the status of a ‘Sthayebhava,’ for evidently none of them can be the predominant feeling of a whole work”—Same p 195

वह स्थायी भाव के ही आश्रय आता है। भयादि एक-आध स्थायी भाव की काव्य में प्रसार-परिधि चाहे शोकादि से कम हो और वह अगी चाहे न बनाया गया हो, पर उसकी स्वतन्त्र सत्ता ही उसके स्थायी भाव होने का प्रमाण है। दूसरे, यह कहना भी युक्तिसंगत नहीं कि घृणा-क्रोधादि की प्रमुखता पर कोई काव्य रचा ही नहीं जा सकता। 'विणी सहार' में क्रोध की प्रधानता स्पष्ट है। घृणा के सम्बन्ध में तो यह आक्षेप सर्वथा भ्रातिपूर्ण है। हम सैकड़ों आधुनिक रचनाएँ उदाहरण-स्वरूप प्रस्तुत कर सकते हैं—हमने अपने 'बीभत्स रस और हिन्दी साहित्य' नामक थीसिस में की है—जिनमें बीभत्स रस की प्रधानता है। प्रेमचन्द के 'सेवासादन', 'प्रेमाश्रम', उग्रजी के 'सरकार तुम्हारी आँखों में', 'शराबी' आदि उपन्यासों में घृणा स्थायी भाव या बीभत्स रस ही अगी है। अतः डा० राकेश गुप्त की उपर्युक्त धारणा भी भ्रमपूर्ण है, अमान्य है।

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट हुआ होगा कि 'स्थायी भाव' स्पृहणीय उदात्त भाव है, आचार्यों का 'स्थायी-सचारी'-वर्गीकरण तथा रस-प्रक्रिया-विवेचन सर्वथा मनोवैज्ञानिक है। आचार्यों का काव्य-मनोविज्ञान उनकी सूक्ष्म काव्य-दृष्टि का परिचायक है। उनका भाव-निरूपण और उनके द्वारा प्रवर्तित नौ स्थायी भाव उनकी सूक्ष्म रस दृष्टि के सूचक है। हाँ, रति (प्रेम) के विविध रूपों को स्वतन्त्र मानकर—वत्सलता या स्नेह से वात्सल्य रस, भगवत्प्रेम से भक्ति रस, सखा-बन्धु-प्रेम से सख्य रस, देश-प्रेम से देश प्रेम आदि अलग-अलग रस भी माने जा सकते हैं।

### विभाव पक्ष

स्थायी भाव को रस-रूपता प्रदान करने में विभाव पक्ष मूल कारण माना जाता है। 'विभाव' के सम्बन्ध में आचार्य विश्वनाथ ने कहा है कि 'लोक में जो जो पदार्थ लौकिक रत्यादि भावों के उद्बोधक हुआ करते हैं, वे ही काव्य-नाट्य में निविष्ट होने पर 'विभाव' कहे जाते हैं।<sup>१</sup> अर्थात् लोक-जीवन में रामादि के हृदय में रति, हास, शोकादि भावों के उद्बोधक जो सीतादि-रूप कारण हैं, वे ही काव्य-नाट्य में निविष्ट होने पर विभाव कहे जाते हैं, क्योंकि इन्हीं के द्वारा सहृदय सामाजिकों की रत्यादि वासना रस-रूप में अकुरित होने में समर्थ बनाई जाती है।

भरत मुनि ने 'विभाव' शब्द को कारण, निमित्त, हेतु आदि का पर्याय बताया है। रस-सिद्धान्त में 'विभावन' ज्ञापन के अर्थ में प्रयुक्त होता है। वस्तु-जगत के उन सब विषयों को आचार्यों ने 'विभाव' कहा है जो स्थायी एवं व्यभिचारी चित्त-वृत्तियों को जगाते हैं। यही नहीं, वासना-रूप में अति सूक्ष्मता से हृदय में सुप्त

१. 'रत्याद्युद्बोधका लोके विभावा काव्यनाट्ययो' ।— हिन्दी साहित्यदर्पण, पृ० १३५ ।

स्थायीभावो को जगाने के साथ ये उन्हें रस-योग्यता तक भी पहुँचाते हैं। अतः ये रस के आधार-भूत कारण हैं।

विभाव के सम्बन्ध में भी एक स्पष्टीकरण अपेक्षित है। विश्वनाथ आदि आचार्यों ने सब लौकिक विषयों को, अर्थात् जिनसे लोक में रत्यादि भावों का उद्बोध होता है, विभाव बताया है। इस सम्बन्ध में भी हमारा नम्र निवेदन है कि भावों के सभी लौकिक विषय विभाव नहीं कहे जा सकते। लोक में मास-मज्जादि से घृणा उत्पन्न होती है, किन्तु यह लौकिक विभाव बीभत्स रस का विभाव हम नहीं मान सकते। इसी प्रकार किसी स्वभावतः क्रोधी व्यक्ति के क्रोध का लौकिक आलम्बन (कोई निरीह प्राणी) रौद्र रस का विभाव नहीं बन सकता, क्योंकि उस क्रोध से हमारा तादात्म्य नहीं हो सकता। वस्तुतः स्थायी भाव की ही तरह हमें यह मानना होगा कि वे ही विषय काव्यगत 'विभाव' कहे जायेंगे, जो पाठक या दर्शक के मन में स्थायी भाव जगा सके। अतः 'विभाव' स्थायी भाव अथवा उसके आश्रित संचारी भाव के ही होते हैं, लौकिक भावों के नहीं। क्योंकि हमारे स्थायी भाव उदात्त अनुभूतियाँ हैं इसलिए उनके विभाव भी उदात्त ही होंगे, अर्थात् वे उदात्त अनुभूतियों को जगाने वाले होंगे। विभावों का ऐसा स्पृष्टणीय रूप ही सहृदयों की सामान्य अनुभूति का विषय बन सकेगा। भटनायक-अभिनवगुप्त आदि हमारे कुछ आचार्यों ने भी इसीलिए स्पष्ट शब्दों में स्वीकार किया है कि काव्य के विभाव अलौकिक होते हैं—अर्थात् लौकिक व्यवहार में प्रमदा, उद्यान आदि के द्वारा लोग रति आदि स्थायी भाव के विषयाभ्यास में निपुण होते हैं। काव्य और नाटको में ये प्रमदादि कारण नहीं कहे जाते हैं, किन्तु इन प्रमदादि नामों का परित्याग करके वे अलौकिक विभावादि के नाम से पुकारे जाते हैं। ये विभावादि साधारण कर लिये जाने से, 'ये मेरे ही हैं,' 'मेरे शत्रु के हैं,' 'उदासीन व्यक्ति के ही हैं' अथवा 'ये मेरे नहीं हैं,' 'मेरे शत्रु के भी नहीं हैं,' 'उदासीन व्यक्ति के भी नहीं हैं'—इस प्रकार के नाना सम्बन्धों से विशिष्ट नहीं विदित होते। अतः सम्बन्ध-विशेष को छोड़ साधारण रूप से ज्ञानगोचर होते हैं।<sup>१</sup> अपने सामान्य गुणों से स्फुरण के कारण ही रसों की निष्पत्ति करते हैं।<sup>२</sup>

हमारे आचार्यों ने साधारणीकरण-सिद्धान्त के आश्रय विभावों के सामान्य-रूप में प्रवृत्त होने की बात तो स्पष्ट कही है, पर उनका यह विवेचन विभाव के स्वरूप को अच्छी तरह स्पष्ट नहीं कर सका। वे यह नहीं बता सके कि वे विभाव ही काव्यगत रसानुभूति के कारण होते हैं जो पाठक की उदात्त अनुभूतियों को

१. हिन्दीकाव्य प्रकाश, पृ० ५६-६०।

२. 'एभ्यश्च सामान्यगुणयोगेन रसा निष्पद्यन्ते।' इति :—धनञ्जय' दशरूपक, चतुर्थप्रकाश।



जगाने की क्षमता रखते हैं। वे स्पष्ट शब्दों में यह नहीं कह सके कि उदात्त विभाव ही रस के विभाव होते हैं। इस कथन से लौकिक-अलौकिक की भ्राति का भी निराकरण हो जाता, और साथ ही काव्य के ऐसे विभावों का प्रवेश मान्य न रहता, जो सहृदय में उदात्त भावानुभूतियाँ जगाने में असमर्थ हैं, जैसे शृंगार के अन्तर्गत केवल कामुकता, घृणा के आलम्बन-रूप में केवल मास-मज्जा-रुधिर आदि। अतः यह स्वीकार करने की आवश्यकता है कि स्थायी भाव की तरह, स्थायी भाव के आलम्बन आदि भी उदात्त होते हैं अर्थात् वे उदात्त भावों को जगाने और उद्दीप्त करने वाले होते हैं।

यहाँ फिर डा० राकेश गुप्त की विभाव-सम्बन्धी भ्राति को दूर करना आवश्यक है। उन्होंने रस या भावानुभूति का आधार बाह्य वस्तु को न मानकर आश्रय की मन स्थिति को माना है। उनका यह विचार तो ठीक है। पर जब वे इस आधार पर रस-सिद्धान्त के 'विभाव' को अपूर्ण कहने लगते हैं, तब हमारा उनसे विरोध हो जाता है। वे विभाव से अभिप्राय केवल बाह्य वस्तु लेकर विभावों से भावों की उत्पत्ति को अमान्य ठहराते हैं।<sup>1</sup> वे इस सम्बन्ध में दो व्यक्तियों-द्वारा एक सर्प के देखने का उदाहरण प्रस्तुत करते हुए कहते हैं कि आलम्बन-उद्दीपन समान होते हुए भी दोनों भिन्न-भिन्न अनुभूति पा सकते हैं। एक डर से भाग सकता है और दूसरा साहस करके उसे मारने को दौड़ता है। अतः उनका कथन है कि विभावों से भावों की उत्पत्ति नहीं होती बल्कि वैयक्तिक मानसिक प्रवृत्ति ('Subjective disposition of mind') ही भाव जगाती है। इस सम्बन्ध में भी हमारा निवेदन है कि डा० राकेश गुप्त की भ्राति का मूल कारण यह है कि लौकिक भाव को वह साहित्य के उदात्त भाव से तथा लौकिक वस्तु को काव्य के आलम्बन से एक-रूप मानकर ही गड़बड़ पैदा करते हैं। 'विभाव' शब्द काव्य-शास्त्र का पारिभाषिक शब्द है, जिसका अर्थ है कि जिन वस्तुओं—आलम्बनो-उद्दीपनो—से कवि ने जो अनुभूति पाई है, वे उसी अनुभूति को पाठक में जगाने का कारण होती हैं। अतः हमारे 'विभाव' निरपेक्ष बाह्य वस्तु या परिस्थितियाँ नहीं हैं। वे उदात्त होते हैं, आस्वाद्य होते हैं। किसी विभाव के प्रति कवि का दृष्टिकोण तो रहेगा ही, और कवि के अनुसार ही पाठक भी अपनी मानसिक प्रवृत्ति ('Subjective disposition of mind') बनायेगा। वस्तु अपने-आप कोई भाव उत्पन्न नहीं करती, यह कौन नहीं जानता? पर हमारे 'विभाव' निरपेक्ष वस्तु हैं ही नहीं। कोई सुन्दर स्त्री शृंगार रस का आलम्बन तभी कहलायगी, जब कवि उसे उस रूप में दिखाना चाहेगा। यदि सर्प का भयकर दिखाना कवि को अभिप्रेत है तो वह सर्प प्रत्येक सहृदय के भय का आलम्बन बनेगा, यदि उसके आलम्बनत्व से कवि वीरता या साहस की भावना जगाना चाहता है तो

1. *Psychological Studies In Rasa*, p 150.

प्रत्येक पाठक साहस या वीरता का अनुभव करेगा। यदि सब की अलग-अलग वैयक्तिक मानसिक स्थिति या प्रवृत्ति हो, तो साहित्यिक रचनाओं में रसास्वादन और साधारणीकरण की बात सब झूठी हो जाय।

अतः हमारे आचार्यों-द्वारा प्रतिपादित 'विभाव' में मन स्थिति या मन प्रवृत्ति स्वतः सम्मिलित है। जब डा० राकेश गुप्त कहते हैं कि—“A 'Vibhava' by itself Cannot Suggest a definite emotion,” अर्थात् 'विभाव' स्वयं किसी भाव को नहीं जगा सकता, तो वह यह क्यों भूल जाते हैं कि उन्होंने यह शब्द ('विभाव') साहित्याचार्यों से लिया है, मनोविज्ञानिकों से नहीं, और कि 'विभाव' से अभिप्राय कवि के विभाव से—अर्थात् कवि-द्वारा अनुभूत और चित्रित 'विभाव' या वस्तु से है, थोथे-कोरे वस्तु-पक्ष से नहीं है।

उद्दीपन —आचार्यों ने विभाव के दो भेद किये हैं—(१) आलम्बन, (२) उद्दीपन। आलम्बन और उद्दीपन वस्तुतः परस्पर सम्बद्ध हैं। स्थायी भाव को अकुरित करने वाले साधन आलम्बन कहे जाते हैं और आलम्बन से सम्बन्धित वह सब वातावरण, परिस्थितियाँ—चाहे बाह्य हो अथवा आन्तरिक—जो भाव को उत्तेजित या उद्दीप्त करती हैं, उद्दीपन कहलाती हैं। रस एक अविभाज्य अखण्ड अभिव्यक्ति या असलक्ष्य-क्रम-व्यग्य ध्वनि है। उसका यह खण्डश विभाजन केवल अध्ययन के लिए है, रसानुभूति की अवस्था में आलम्बन, उद्दीपन, अनुभावादि खण्डश अनुभव में नहीं आते। ये आलम्बन-उद्दीपन, अनुभावादि परस्पर इतने सम्बद्ध हैं कि कई बार इनका अलग-अलग विश्लेषण करना भी कठिन होता है। शृंगार रस में सुन्दर युवक-युवती को आलम्बन और एकांत रम्य वातावरण को उद्दीपन बताया जाता है। जैसे, रति स्थायी भाव शकुन्तला और दुष्यन्त के प्रथम मिलन-प्रसंग में जाग्रत होता है। दुष्यन्त के लिए शकुन्तला और शकुन्तला के लिए दुष्यन्त आलम्बन है। पाठकों के स्थायी भाव के ये दोनों ही आलम्बन हैं। अब प्रश्न यह है कि रति स्थायी भाव का उद्दीपन केवल शकुन्तला आलम्बन से माना जा सकता है या नहीं? क्या कण्व ऋषि का आश्रम, उसका एकांत रम्य वातावरण रति के उद्बोध में कारण नहीं है? इसका स्पष्ट उत्तर यही है कि निश्चय ही वातावरण भी कारण बना हुआ है। अनि इस दृष्टि से कहा जा सकता है कि उस वातावरण से सज्जित शकुन्तला ही आलम्बन है। इसी प्रकार अपने शारीरिक सौन्दर्य और दृढ विशाल वक्ष वाले, राजसी ऐश्वर्ययुक्त, स्वस्थ राजा दुष्यन्त ही, जब उस रम्य वातावरण में अकस्मात् शकुन्तला की नजर पड़ते हैं, तो उसके रति भाव के आलम्बन बनते हैं। हो सकता है कि गली-बाजार में बहुत-सी नारियों के बीच नजर आने वाली शकुन्तला आलम्बन न बनती और इसी प्रकार अन्य साधारण वेश में फटे-हाल दुष्यन्त शकुन्तला के लिए आलम्बन न बनता। निश्चय ही कवि ने शकुन्तला और दुष्यन्त को उनकी परिस्थितियों और वातावरण-विशेष के साथ आलम्बन बनाया है। अतः स्पष्ट है कि

आलम्बन की अवतारणा में कवि के लिए यह आवश्यक है कि वह साथ ही उसका उद्दीपनकारी पक्ष प्रस्तुत करे, अर्थात् आलम्बन को पुष्ट, सर्वग्राह्य और योग्य बनाये। निश्चय ही आलम्बनत्व की प्रतिष्ठा में केवल शकुन्तला और दुष्यन्त पर्याप्त नहीं हैं, दोनों की परिस्थितियाँ, प्रवृत्तियाँ, गुण, वेशभूषा, वातावरण आदि सब अपेक्षित हैं और सब मिलकर उसको योग्य और पुष्ट आलम्बन बनाते हैं। अतः आलम्बन के साथ उद्दीपन भी लगा ही रहता है। फिर भी रस-प्रक्रिया को समझने के लिए हम उनकी पृथक्-पृथक् गणना करते हैं।

ऊपर हमने कहा है कि पाठक के रति स्थायी भाव के दुष्यन्त-शकुन्तला दोनों आलम्बन हैं। इसका कारण शृंगार रस का उभय-पक्षीय होना है, अर्थात् दुष्यन्त और शकुन्तला दोनों परस्पर आश्रय हैं और दोनों आलम्बन, इसी से दोनों हमारे भी आलम्बन हैं। कुछ विद्वान् काव्य-आश्रय को भी आलम्बन मानते हैं। डा० आनन्द प्रकाश दीक्षित ने भी कुछ प्राचीन आचार्यों (साहित्य कौमुदीकार, के आधार पर अपने थीसिस में कहा है—“आलम्बन-विभाव के दो भेद होते हैं—१ विषय तथा २ आश्रय। रत्यादि भावों के जाग्रत होने में कारण-स्वरूप विभाव ही विषय अथवा आलम्बन-विभाव कहलाते हैं, क्योंकि उन्हें ही आलम्बन करके स्थायी भाव जाग्रत होता है। जिस व्यक्ति में ये स्थायी भाव जाग्रत होते हैं, वह उनका आश्रय-भूत होने से आश्रय कहलाता है। अभिप्राय यह कि आश्रय, विषय तथा उद्दीपक सामग्री तीनों ही विभाव के अन्तर्गत परिगणित होते हैं, तथापि इनमें से अन्तिम दो ही कारण-स्वरूप होते हैं और पहला उनके द्वारा उद्दीपित भावों का आधार होता है।”<sup>१</sup>

इस सम्बन्ध में हमारा मत है कि रस का आश्रय पाठक या सहृदय अथवा कवि ही होता है, काव्यगत व्यक्ति को रस या स्थायीभाव का आश्रय मानना भ्रातिपूर्ण ही है। वास्तव में काव्यगत आश्रय को सब अवस्थाओं में रसानुभूति या स्थायी भाव-अनुभूति नहीं होती। माता शैव्या को जिस शोक की अनुभूति होती है वह स्थायी भाव-अनुभूति या रसानुभूति नहीं कही जा सकती। वह लौकिक भावानुभूति है। स्थायी भाव अनुभूति काव्यगत आश्रय को तभी होगी, जबकि वह व्यक्तिगत स्वार्थ-सम्बन्धों से ऊपर उठकर भावों का अनुभव करेगा, जैसे उत्साह का आश्रय स्थायी भाव (साहसपूर्ण उत्साह) का अनुभव करता है। दया वीर, कर्म वीर, युद्ध वीर आदि सब वीर रसानुभूति के आश्रय होते हैं। रस के अनिवार्य आश्रय तो कवि और पाठक या दर्शक ही हैं। काव्यगत आश्रय और नाटक में नट आदि—ये तो वैकल्पिक आश्रय ही होते हैं।

अब इस बात पर विचार करते हैं कि क्या आश्रय को आलम्बन माना जा

१ डा० आनन्द प्रकाश दीक्षित: रस-सिद्धांत—स्वरूप-विश्लेषण, पृ० १६-१६।

सकता है। रस-अनुभूति का विश्लेषण सहृदय की दृष्टि से ही होना चाहिए। हम देखते हैं कि जहाँ हमारा रस-सिद्धान्त (रस-निरूपण) सहृदयानुभूति पर आधारित है, वहाँ हमारे परवर्ती आचार्यों ने सहृदय सामाजिक को आश्रय मानकर बहुत कम विवेचन किया है। डॉ० दीक्षित भी पता नहीं, सहृदय का ध्यान छोड़कर, काव्यगत आश्रय को आलम्बन-पक्ष में कैसे घसीट लाए ? रस-प्रक्रिया में हम (पाठक या दर्शक) काव्यगत आलम्बन को देखकर या पढ़कर ही अपने हृदय में भाव को उदित पाते हैं, काव्यगत आश्रय का आधार भी आलम्बन ही होता है। अतः जब आश्रय से पूर्व ही भाव जाग्रत हो गया, तो फिर आश्रय भावोद्बोध का कारण कैसे हो सकता है ?

पुत्र-शोक में रोती हुई शैव्या, प्रणय-याचना करने वाला दुष्यन्त, दुराचार या दुराचारी की भर्त्सना करने वाला व्यक्ति सब हमारे मन में क्रमशः शोक, रति और घृणा स्थायी भाव को उद्दीप्त ही करेंगे। अतः इस दृष्टि से काव्यगत आश्रय आलम्बन नहीं, उद्दीपन ही ठहरता है। आलम्बन का अर्थ कारण, आधार, निमित्त या पात्र है, अर्थात् जैसे, घृणा का आलम्बन हमारी घृणा का पात्र बनता है, वैसे घृणा का आश्रय हमारी घृणा का पात्र नहीं बन सकता, वह अपनी घृणा की व्यञ्जना से हमारी पूर्व-जागृत घृणा को ही तीव्र करेगा। अतः काव्यगत आश्रय को भावोद्बोध का कारण मानना उचित नहीं है। आश्रय से पूर्व आलम्बन ही हमारी अनुभूति को जगा देता है।

आश्चर्य की बात है कि आश्रय को तो इन आचार्यों ने विभावपक्ष में ले लिया, पर आश्रय की चेष्टाओं, अर्थात् अनुभावों को विभाव-पक्ष से अलग अनुभाव में ही लिया। सहृदय की दृष्टि से विचारने पर हमें अनुभाव को भी उद्दीपन के अन्तर्गत स्वीकार करना चाहिए, क्योंकि काव्यगत आश्रय की चेष्टाएँ (अनुभाव) हमारे स्थायी भाव को रस-रूप में उद्दीप्त करने में ही सहायक होती हैं। इसी प्रकार सचारी भाव भी रस को पुष्ट करने के कारण 'उद्दीपन' ही है। अतः रस-सामग्री के दो ही भेद हो सकते हैं—आलम्बन और उद्दीपन। आलम्बन में केवल कारण और पात्रता की बात रहेगी, रस की अन्य सब सामग्री—आलम्बनगत बाह्य एवं आन्तरिक परिस्थितियाँ तथा वातावरण, आश्रय और उसके अनुभाव और सचारी भाव आदि सब—उद्दीपन-अन्तर्गत रखी जानी चाहिए। वास्तव में सारी रस-सामग्री आलम्बन और आश्रय से ही सम्बन्ध रखती है। विभाव-पक्ष आलम्बनपक्ष होता है और अनुभाव तथा सचारी भाव आश्रयपक्ष। अनुभाव की तरह, सचारी भाव भी आश्रय के ही भाव होते हैं। अनुभाव आश्रय की चेष्टाएँ होती हैं और सचारी भाव आश्रय के भाव होते हैं।

काव्य में जहाँ काव्यगत आश्रय नहीं होता या आश्रय से हमारा तादात्म्य नहीं होता, वहाँ काव्यगत या काव्य-आश्रयगत अनुभाव भी नहीं होंगे। ऐसे स्थलों पर या जहाँ-कहीं कवि अपनी प्रतिक्रिया प्रकट करता है (जैसे, अपने उपन्यासों में

कही-कही प्रेमचन्द अपनी टिप्पणियाँ बीच-बीच में देते जाते हैं), वहाँ कवि के उद्गार ही अनुभाव होंगे, क्योंकि कवि की वे प्रतिक्रियात्मक टिप्पणियाँ आश्रय के ही प्रतिक्रियात्मक अनुभाव हैं। काव्य में जहाँ कवि की टिप्पणियाँ या कवि-आश्रय के भी अनुभाव नहीं होते, वहाँ काव्यगत अनुभावों का तो अभाव ही होगा, हाँ, सहृदय के अनुभावों की कल्पना हो सकती है। रसानुभूति की दशा में सहृदय की जो चेष्टाएँ या प्रतिक्रियात्मक शारीरिक उपलक्षण होंगे, जैसे कण्ठ दृश्य को देखकर या पढ़कर आँसू निकलना, हर्ष में तालियाँ बजाना, घृणा में 'शी शी,' 'थू-थू' करना आदि, तो वे भी अनुभाव ही होंगे, पर इन अनुभावों के उद्दीपन होने का प्रश्न ही नहीं उठता। ये सहृदय की रसानुभूति के ही प्रतीक हैं, रस-चर्चण की ही दशा के सूचक हैं। इस सम्पूर्ण रस-प्रक्रिया और रस के उपर्युक्त अवयवों के सम्बन्ध में अपनी धारणा हम एक उदाहरण से स्पष्ट करते हैं। सुदर्शन जी की 'अठन्नी का चोर' कहानी में निर्दयी तथा रिश्वतखोर इजिनियर साहब, सजा देने वाले रिश्वतखोर जज साहिब और सिपाही आदि हमारी घृणा के पात्र बनते हैं। गरीब रसीला इजिनियर साहब का नौकर है, जो उनके भरे-घर में पूरी ईमानदारी से काम करता है। एक दिन विवशतावश वह एक अठन्नी उठा लेता है। पता लगने पर इजिनियर साहब उसे बुरा-भला ही नहीं कहते, उसे बड़ी बुरी तरह निर्दयतापूर्वक मारते हैं। यही नहीं, वे उसे पुलिस के हवाले करते हैं। रसीला को बे-पूछ छ महीने की सजा रिश्वतखोर शेख साहब देते हैं—अपने न्याय के नाम पर। तब लेखक की उक्ति देखिए, "यह दुनिया न्यायपुरी नहीं, अँधेर नगरी है। यहाँ चोर मालिक गिरफ्तार कराता है, चोर सिपाही गिरफ्तार करता है, चोर हाकिम सजा देता है। गरीब चोर इसलिए है कि उसका अपराध (?) प्रकट हो गया, परन्तु उन सम्य चोरो को, उन असली डाकुओं को, जो अपने-अपने घरों में बैठकर आराम से दूसरों का धन हथियाते हैं, कोई नहीं पूछता।"

रसीला का मित्र रमजान, जो शेख (जज) साहब का नौकर है, रसीला की सजा सुनकर घर पहुँचा। इस समय उसका चेहरा निराशा की सजीव मूर्ति था। एक दासी ने पूछा—'क्यों रमजान, रसीला को क्या हुआ ?'

"छ महीने की कैद का हुक्म हुआ।"

दासी ने घृणा से कहा—"बहुत अच्छा हुआ। कम्बस्त इसी लायक था। यह इन्साफ है।"

"नहीं, तुम गलती पर हो। यह इन्साफ नहीं, अँधेर है।"

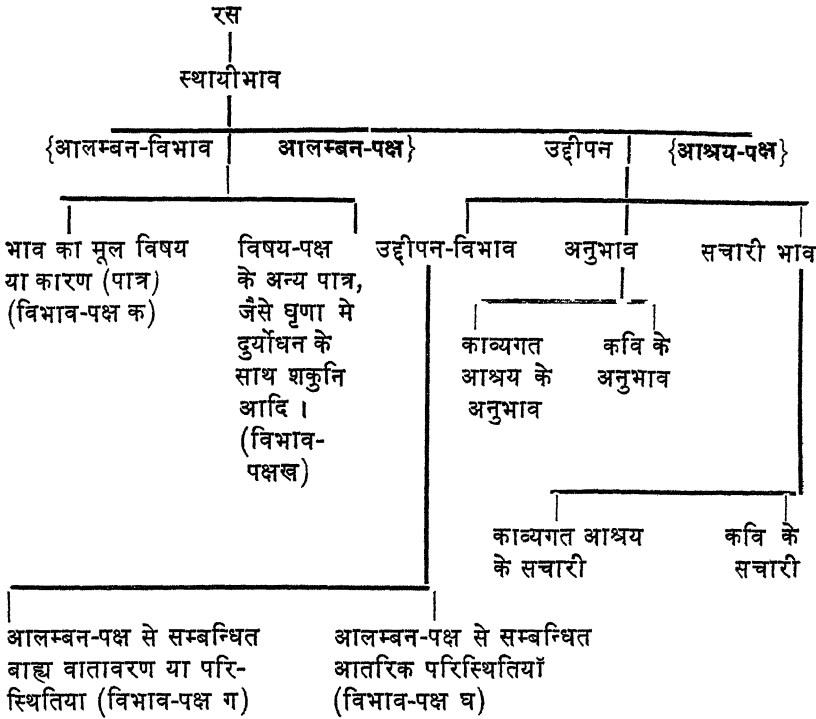
दासी ने समझने का यत्न किया, पर समझ न सकी कि रमजान का क्या मतलब है। लेखक की अन्तिम पक्तियाँ देखिए—"रात के समय, जब एक हजार, पाँच सौ और पाँच रुपए के चोर (जज शेख साहब, इजिनियर और क्लर्क-सिपाही आदि) अपने मकानों में गुदगुदे बिस्तरो पर शांति की नीद सो रहे थे, अठन्नी का

चोर जेल की तग और अँधेरी कोठरी में बन्द था और अपने आप को दूसरे दिन की यातनाओं के लिए तैयार कर रहा था।”

उपर्युक्त प्रसंग से स्पष्ट है कि इसमें घृणा या जुगुप्सा स्थायी भाव है। इजिनियर साहब प्रमुख-रूप से तथा जज साहब, पुलिस-कर्मचारी आदि गौण-रूप से घृणा के पात्र हैं। ये ही घृणा के विषय अर्थात् घृणा-पात्र-रूप में आलम्बन हैं। रमजान काव्यगत आश्रय है। कवि-आश्रय भी स्पष्ट है। बेचारे रसीला को बुरा-भला कहने वाले इजिनियर साहब घृणा-पात्र (आलम्बन) हैं। जब वे बुरी तरह मारते हैं, तो हमारी घृणा को तीव्रता से जगाते हैं, उसे पुलिस से पकड़वा कर सजा दिलवाते हैं, तो हमारी घृणा को और भी उद्दीप्त करते हैं। अतः आलम्बन (पात्र) के ये कृत्य उद्दीपन-विभाव हैं। यह घृणा का विषयगत विभाव-पक्ष हुआ। काव्यगत आश्रय रमजान को जब हम मुह लटकाये हुए, निराशा से भरा देखते हैं, और घृणा-पूर्वक दासी से कहते सुनते हैं कि ‘नहीं, यह इन्साफ नहीं, अँधेर है,’ तो हमारी घृणा को इससे तुष्टि तथा पुष्टि ही मिलती है। अतः यह उद्दीपन-सामग्री ही है। आश्रय और उसकी चेष्टाएँ उद्दीपन ही बनती हैं। यहाँ रमजान का वाचिक अनुभाव तथा शोकपूर्ण मुद्रा ही उद्दीपन-अनुभाव हैं। कवि-आश्रय के अनुभाव भी उसकी उक्तियों में व्यक्त फटकार से स्पष्ट हैं। ये उद्गार भी भावोद्दीप्ति के ही कारण बनते हैं। अतः उद्दीपन-अन्तर्गत ही आयेगे। इस उद्घरण में निराशा, शोक, क्षोभ, आदि काव्यगत आश्रय तथा कवि दोनों के संचारी भाव भी स्पष्ट हैं, और वे घृणा को ही पुष्ट या उद्दीप्त करते हैं। दासी ने जो रसीला के प्रति घृणा प्रकट की है, उस घृणा से हमारा तादात्म्य नहीं होता, उलटा उसका कथन हमारी अहंति का विषय बनता है। हमारा मन भी रमजान की तरह उसका विरोध करना चाहता है। वह आलम्बन पक्ष की है। अतः काव्य में आलम्बन-पक्ष का पात्र भी आलम्बन ही बन जाता है, और उसके गुण या चेष्टाएँ अथवा अन्तर-बाह्य परिस्थितियाँ भी आलम्बन की परिस्थितियों की तरह उद्दीपन मानी जानी चाहिएँ। यहाँ दासी ने हल्का-सा आलम्बन-पक्ष लिया है, अतः उसके प्रति हमारी हल्की-सी घृणा ही जगती है, जो आलम्बन के प्रति जाग्रत और उद्दीप्त घृणा में सम्मिलित होकर घृणा-भाव को और तीव्र करती है।

ऊपर के विवेचन से स्पष्ट हुआ कि स्थायी भाव को रस-रूप देने वाली सामग्री में आलम्बन-पक्ष और आश्रय-पक्ष—केवल ये दो ही पक्ष होते हैं और काव्यानुभूति में आलम्बन-पक्ष के अतिरिक्त सब रस-सामग्री उद्दीपन ही होती है। हाँ, इस उद्दीपन के कई रूप होंगे—(१) उद्दीपन-विभावपक्ष, (२) उद्दीपन-अनुभावपक्ष और (३) उद्दीपन संचारी भाव। इनके फिर और भेदोपभेद हो सकते हैं। उद्दीपन-विभाव बाह्य वातावरण और आन्तरिक गुण-अवगुण आदि दो भागों में बाँटा जा सकता है। उद्दीपन-अनुभाव भी दो रूपों में प्रकट होता है, एक काव्यगत आश्रय

के अनुभाव । दूसरे, कवि के अनुभाव । इस प्रकार रस के अवयवों की तालिका इस प्रकार होगी—



### अनुभाव-उद्दीपन

भरतमुनि ने अनुभाव की व्याख्या करते हुए कहा है कि अनुभाव अभिनयगत ऐसी आंगिक, वाचिक, सात्त्विक चेष्टाओं को कहते हैं, जो आश्रय के उद्बुध भाव को बाह्य-रूप से प्रकाशित करती हैं, और सहृदय को स्थायी भाव का भावन कराती हैं ।<sup>१</sup> साहित्यदर्पणकार ने अनुभाव का स्वरूप इस प्रकार प्रकट किया है—“उन उन कारणों से हृदय मे उद्बुध रत्यादि भावों को बाहर प्रकाशित करने वाले अगादि व्यापारों का नाम अनुभाव है । लोक-जीवन मे तो ये अगादि-व्यापार (रत्यादि भावों के) ‘कार्य’ समझे जाते हैं, किन्तु काव्य-नाट्य के क्षेत्र मे इन्हें ‘अनुभाव’ कहा जाता है” ।<sup>२</sup>

१. ‘अनुभाव्यतेऽनेन वागगसत्त्वकृतोऽभिनयः’ इति अनुभावः ।—नाट्यशास्त्र (चौख०), ७।५ ।

२. हिन्दी साहित्यदर्पण, पृ० २०० ।

व्युत्पत्त्यर्थ की दृष्टि से 'अनु पश्चात् भाव उत्पत्ति येषाम्,' अथवा 'अनु पश्चात् भावो यस्य सोऽनुभाव' । स्थायी भाव के जाग्रत होने के पश्चात् उत्पन्न होने के कारण इन्हे कार्य-रूप या परिणाम-रूप माना जाता है । किन्तु सहृदय मे भाव का साक्षात्कार कराने की दृष्टि से ये कारण-रूप माने जाते हैं ।

अनुभाव के सम्बन्ध मे भी दो बातें स्पष्ट करना जरूरी है । एक तो यह कि अनुभाव आश्रय के ही होते हैं, और उसी काव्यगत आश्रय के होते हैं, जिससे हमारा तादात्म्य होता है । अतः साधारणीकरण के कारण, ये अलौकिक या उदात्त रूप मे ही अनुभूति का विषय बनते हैं । साहित्यदर्पणकार के उपर्युक्त लक्षण से यह तथ्य स्पष्ट नहीं होता । क्रोध भाव का बाह्य प्रकाशन तो रावण का अभिनय या उसकी चेष्टाएँ भी करती हैं, पर वे अनुभाव नहीं मानी जा सकती ।

दूसरी बात यह कि काव्यगत अनुभाव कार्य या परिणाम नहीं माने जा सकते । रस या स्थायीभाव के कार्य या परिणाम तो केवल सहृदय पाठक या दर्शक की पढते हुए या देखते हुए प्रतिक्रिया-रूप मे प्रकट होने वाली 'चेष्टाएँ', जैसे आँसू निकल आना, हँसना, तालियाँ बजाना आदि ही परिणाम या कार्य मानी जा सकती हैं । पर इनकी काव्यगत सत्ता होती ही नहीं । हमने कवि-आश्रय के अनुभावो का भी ऊपर उल्लेख किया है । कवि के व्यक्त अनुभाव अवश्य कवि की रसानुभूति का परिणाम या कार्य है, पर वे सहृदय पाठक के लिए कार्य नहीं हैं, उद्दीपन-रूप कारण ही हैं । उनसे भी सहृदय की भावानुभूति तीव्र होती है । अतः वास्तव मे काव्यगत अनुभाव उद्दीपन-रूप कारण ही हैं, कार्य नहीं । काव्यगत आश्रय के लिए ये लौकिक होने से भाव के कार्य ही हैं, स्थायी भाव के अनुभाव नहीं ।

भरत मुनि ने 'वागसत्त्व' अर्थात् वाचिक, आगिक तथा सात्त्विक अनुभाव—ये तीन भेद अनुभाव के बताये थे । भानुदत्त आदि परवर्ती आचार्यों ने पृथक् नाम देते हुये ये चार भेद बताये—कायिक, मानसिक, आहार्य तथा सात्त्विक । शारदातनय ने अपने चार भेदों का नामकरण यह किया—(१) चित्तारभक, (२) गात्रारभक, (३) वागारभक तथा (४) बुद्ध्यारभक अनुभाव । आचार्यों ने केवल शृंगार के आधार पर ही इनकी विस्तृत विवेचना की है ।

आश्रय की वाणी से जो-कुछ व्यक्त होता है, वह वाचिक अनुभाव कहलाता है । यद्यपि वाणी भी शरीर का अंग है और इस दृष्टि से वाचिक अनुभाव भी आगिक ही है, पर वाणी के रूप मे प्रकट हुए अनुभाव, सात्त्विक अनुभावो की तरह, शरीर की स्थूल चेष्टाओ की अपेक्षा सूक्ष्म और अधिक व्यापक अनुभाव होते हैं । अतः उन्हें इसी से पृथक् गिनना ही उचित है ।

सात्त्विक अनुभावो को मानसिक अनुभाव कहना ही हम उचित समझते हैं । इनकी शारीरिक प्रतिक्रिया अत्यन्त सूक्ष्म होती है, इसीसे शारीरिक या आगिक स्थूल अनुभावो से इन्हे पृथक् गिना जाता है । इनके प्रकट होने मे मन का अधिक प्रभाव



रहता है। ये सात्त्विक अनुभाव आठ बताये गये हैं—(१) स्तभ, (२) स्वेद, (३) रोमाच, (४) स्वर-भग, (५) वेपथु, (६) वैवर्ण्य, (७) अश्रु और (८) प्रलय। आचार्यों ने इन्हे 'सात्त्विक भाव' की सज्ञा दी है। प्रश्न उठता है कि इन्हे अनुभाव के स्थान पर 'भाव' क्यों कहा गया है? क्या ये भाव है? 'नाट्यशास्त्र' में ४६ भावों की गणना में इन्हे भी भाव ही माना गया है। भरतमुनि का मत है कि मन की समाहित अवस्था में ही ये प्रकट होते हैं। इसलिए मानसिक सत्त्वोद्रेक के कारण इन्हे सात्त्विक भाव कहा गया है। परन्तु हम समझते हैं कि बिना मानसिक प्रतिक्रिया के, बिना सत्त्वोद्रेक के तो कोई अनुभाव अनुभाव्य होता ही नहीं। मन की सात्त्विक प्रतिक्रिया से ही सब अनुभाव प्रकट होते हैं। इसीलिए तो सब उदात्त होते हैं। फिर इन सात्त्विकों को ही भाव की सज्ञा क्यों दी जाय? भाव मन की प्रवृत्त्यात्मक दशा को कहते हैं, पर ये स्तभादि मन की दशा नहीं, उसके उपलक्षण-मात्र हैं। अतः इन्हे भाव नहीं माना जा सकता।

यदि सात्त्विक शब्द की दृष्टि से देखे और भाव-अनुभाव के सात्त्विक विश्लेषण पर विचार करे, तो भी यही कहना पड़ता है कि सभी भाव और अनुभाव सहृदय को सत्त्वोद्रेक की दशा में—अलौकिक रूप में ही अनुभाव्य होते हैं। अतः इन्हे सात्त्विक अनुभाव कहना भी भ्रातिपूर्ण है। वास्तव में इन्हे आश्रय की स्थूल चेष्टाओं से पृथक् रखने के लिए ही सात्त्विक नाम दिया गया है। ये शरीर-धर्म अत्यन्त सूक्ष्म होते हैं और इनका अभिनय श्रमसाध्य है तथा ये आश्रय की घनीभूत मानसिक दशा का परिणाम होते हैं, इसी से इन्हे सात्त्विक कहा गया है। भानुदत्त ने अन्य शारीरिक चेष्टाओं को 'चेष्टा' तथा इन 'सात्त्विकों' को 'विकार' सज्ञा देना उचित माना है। ये स्तभ, अश्रु आदि प्रयत्नपूर्वक प्रकट नहीं हो सकते। ये हैं अनुभाव ही। अतः इन्हें मानसिक या सूक्ष्म अनुभाव कहना अधिक सगत है। भानुदत्त ने सत्त्व से अभिप्राय शरीरधर्म लिया है और इन सात्त्विकों को शरीर-धर्म ही माना है।

साहित्यदर्पणकार ने भी इन सात्त्विकों को अनुभाव माना है, पर साथ ही 'मनोविकार' कहा है, और अनुभाव से भिन्नता का कारण यही बताया है कि ये सत्त्वोद्रेक से उत्पन्न होते हैं। सत्त्व से उनका अभिप्राय "अन्तःकरण का वह धर्मविशेष है जिसके कारण सामाजिक के हृदय में वासना-रूप से विराजमान रत्यादि भावों का उद्बोधन हुआ करता है।" <sup>१</sup> जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, ये मन के विकार नहीं हैं, विकारों के उपलक्षण या सूचक शारीरिक विकार ही हैं। दूसरे,

## १ तत्र सात्त्विका

विकारा सत्त्वसभूता सात्त्विका. परिकीर्तिता ॥१३४॥

सत्त्व नाम स्वात्मविश्रामप्रकाशकारी कश्चनान्तरो धर्मः ।

सत्त्वमात्रोद्भवत्वात्ते भिन्ना अप्यनुभावतः ।—साहित्यदर्पण हि०चौ०, पृ० २०१ ।

केवल इन्हे ही सत्त्वोद्रेक से उत्पन्न नहीं माना जा सकता, सम्पूर्ण रस-प्रक्रिया ही सत्त्वोद्रेक से सम्बन्ध रखती है। अतः इस दृष्टि से इन्हे सात्त्विक भाव कहना हमें मान्य नहीं।

परम्परागत आठ सात्त्विकों के अतिरिक्त 'जृ भा' (जर्भाई), 'मुख का आरक्त होना,' आँखें लाल होना आदि कुछ और सूक्ष्म शारीरिक विकार भी मानसिक अनुभावों (सात्त्विकों) में गिने जा सकते हैं। 'जृ भा' के सम्बन्ध में डा० आनन्द प्रकाश दीक्षित का मत है कि 'जृ भा' को सात्त्विकों में नहीं माना जा सकता। सात्त्विकों की विशेषता है कि विभाव के देखते ही ये आप-से-आप उमड़ पड़ते हैं। सिंह को देखते ही स्तम्भ, स्वेद, वेपथु में से कोई भी एकदम प्रकट हो सकता है। 'जृ भा' के सम्बन्ध में यह नियम स्वीकार्य नहीं है। यदि इसे सात्त्विक माना जाय, तो इससे पहले निश्वास, उच्छ्वास, अगसकोच तथा उबकाई को भी सात्त्विक भाव मानने में आपत्ति नहीं होनी चाहिए, क्योंकि किसी दुखात्मक सूचना के पाते ही अथवा स्मरण करते ही निश्वास तथा उच्छ्वास प्रकट हो जाते हैं और इनका प्रदर्शन भी किया जा सकता है। इसी प्रकार अगसकोच किसी भयप्रद विभाव को देखते ही उत्पन्न होता है और उबकाई बीभत्स दृश्य को देखते ही आती है। यदि निश्वास तथा उच्छ्वास को वायु-परिपोष-रूप जृ भा के ही अन्तर्गत मान ले अर्थात् यह कहे कि जृ भा के स्थान पर वायु-परिपोष ही सात्त्विक है और उसके ये तीन भेद हैं, तो फिर स्वेद तथा अश्रु को भी सलिलोद्गम शब्द से ही व्यक्त कर दिया जाय? वस्तुतः आलस्य का द्योतक अनुभाव जृ भा है। उसे सात्त्विक नहीं मानना चाहिए।<sup>१</sup>

इस सम्बन्ध में हमारा निवेदन है कि यदि जृ भा आलस्य का द्योतक अनुभाव है, तो क्या अश्रु शोक या हर्ष का द्योतक अनुभाव नहीं है? साथ ही यह भी अनिवार्य नहीं कि अश्रु सात्त्विक अनुभाव विभाव के दृष्टि पड़ने पर एकदम प्रकट हो जाता हो। शनैः शनैः पीडा घनीभूत होने पर, पहले उच्छ्वास आदि प्रकट होने के बाद भी अश्रु आ सकते हैं। अतः यदि 'अश्रु' सात्त्विक है तो जृ भा को सात्त्विक मानने में कोई आपत्ति नहीं होनी चाहिये। वास्तव में ये सब अनुभाव भावों के शारीरिक उपलक्षण-मात्र हैं। स्थूल शारीरिक चेष्टाओं से इनकी भिन्नता का कारण इनकी सूक्ष्म उत्पत्ति ही है। अतः वे सब सूक्ष्म शारीरिक विकार मानसिक अनुभाव माने जा सकते हैं, जो सूक्ष्मता से प्रकट होते हैं, और जिनका अभिनय विशेष कुशलता की अपेक्षा रखता है। वैसे तो सभी अनुभाव मानसिक भावों की प्रतिक्रिया-स्वरूप ही प्रकट होते हैं, पर इनमें वह मानसिक आधार अधिक सूक्ष्म होता है। इसीलिए हमने इन्हे मानसिक अनुभाव कहना अधिक उचित माना है। यदि 'सात्त्विक' से सत्त्वोद्रेक का भ्रम न हो और भानुदत्त की तरह 'सूक्ष्म शरीर-धर्म' ही सत्त्व का

१ डा० आनन्दप्रकाश दीक्षित रस सिद्धान्त—स्वरूप-विश्लेषण, पृ० ३४।

अर्थ लिया जाय, तो इन्हे सात्त्विक अनुभाव भी कहा जा सकता है, पर सात्त्विक भाव कहना सर्वथा अनुपयुक्त है ।

### सचारी-भाव-उद्दीपन

मानव की प्रत्येक भाव-वृत्ति जब किसी स्थायी भाव को पुष्ट करने के हेतु काव्य-रचना में प्रकट होती है, तो साहित्य-शास्त्र के पारिभाषिक शब्द 'सचारी या व्यभिचारी भाव' की सज्ञा पाती है। साहित्यदर्पणकार के अनुसार, वे भाव व्यभिचारी भाव कहे जाते हैं, जो विशेष उत्कटता किंवा अनुकूलता से रत्यदि स्थायी भावों को रसास्वादा में परिणत किया करते हैं तथा जिन्हे स्थायी भावों के समुद्र में बुदबुद की भाँति उन्मज्जित (उतराते) किंवा निमज्जित (डूबते) होते हुए देखा जाता है। ये रत्यादि स्थायी भावों से ही उद्भूत होते और उन्हीं में तिरोहित होते, उनकी रसरूप में अभिव्यक्ति में विशेषतया सहायक हुआ करते हैं।<sup>१</sup>

भिन्न-भिन्न रसों में इनका अनुकूल सचरण होता है, इसी से इन्हे व्यभिचारी कहा जाता है। सामाजिक के अनुभूति-काल में स्थायी भाव उसकी स्थिर वृत्ति रहती है, और व्यभिचारी भाव अस्थिर होती है। यह स्थिरता-अस्थिरता का दृष्टिकोण और विभाजन सामान्य भावों का सामान्य मनोवैज्ञानिक विभाजन नहीं है, अपितु केवल रसास्वादन या काव्यानुभूति के क्षेत्र का मनोवैज्ञानिक विभाजन है, इस तथ्य को सदा ध्यान में रखना चाहिए। इन विविध सचारियों के सचरण से ही स्थायी भाव चित्र-विचित्र प्रतीत होते हैं।

भावों के स्थायित्व या स्थिर रूप और अस्थायी या अस्थिर रूप की पहचान पर विचार करते हुए आचार्य रामचन्द्र शुक्ल कहते हैं, "—कोई भाव अपनी भावदशा में ही है या स्थायी दशा को प्राप्त हुआ है, इसकी पहचान सचारियों से हो सकती है। कोई भाव या वेगयुक्त चित्त-विकार या तो सुखात्मक होगा या दुखात्मक। भावदशा में सुखात्मक भाव का सचारी सुखात्मक भाव या चित्त-विकार ही होगा और दुखात्मक का दुखात्मक। बात यह है कि सुखात्मक भाव के अनुभवकाल में दुखात्मक चित्तविकार के आ जाने से और दुखात्मक के अनुभवकाल में सुखात्मक चित्त-विकार के आ जाने से भाव बाधित हो कर तिरोहित हो जायगा। पर स्थायी दशा प्राप्त होने पर यह बात नहीं रहती। स्थायी दशा को विरुद्ध या अविरुद्ध कोई भाव सचारी-रूप में आकर तिरोहित नहीं कर सकता। स्थायी का यह लक्षण लक्षण-ग्रन्थों में स्वीकार किया गया है, पर 'रति' को छोड़ (जो 'राम' की स्थायी दशा है), क्रोध आदि भावों में यह लक्षण नहीं घटता। सुखात्मक भावों से निष्पन्न हास्य, वीर और अद्भुत रसों के सचारियों में कोई दुखात्मक भाव या चित्त-विकार न

१ हिन्दी साहित्यदर्पण, पृ० १०३।

मितेगा, इसी प्रकार दुःखात्मक भावों से निष्पन्न करुण, रौद्र, भयानक और बीभत्स रसों के संचारियों में हर्ष आदि दुःखात्मक भाव या चित्त-विकार न मिलेंगे।<sup>१</sup>

आश्चर्य है कि रसों के इतने बड़े भावक आचार्य शुक्ल ऐसी भ्रातिपूर्ण बात कैसे कह गए। आरम्भ में आचार्यों की 'अविरुद्धा विरुद्धा' वाली धारणा को मानते-मानते और उसे ही संचारी-स्थायी या भाव और स्थायी की कसौटी ठहराते-ठहराते आचार्य शुक्ल अन्त में कैसे आचार्यों की बात का खण्डन कर गए? हम देखते हैं कि वीर में क्रोध, क्षोभ, चिन्ता, ग्लानि, घृणा आदि दुःखात्मक भाव संचारी-रूप में सब की अनुभूति का विषय बनते हैं। बीभत्स रस में भी हास्य-व्यंग्य सुखात्मक संचारी को हमने व्यंग्य-मिश्रित घृणा के उदाहरणों में अपने प्रबन्ध 'बीभत्स रस और हिन्दी साहित्य' में दिखाया है। घृणा के आश्रय में घृणित वस्तुओं या सामाजिक बुराइयों के समाप्त होने पर हर्ष, समाप्ति के लिए प्रयत्न करने में उत्साह आदि सुखात्मक वर्ग के अन्य संचारी भी उत्पन्न हो सकते हैं।

संचारियों के सबन्ध में जो और प्रश्न पैदा होते हैं वे ये हैं—

१—संचारी भाव किसके भाव होते हैं, काव्यगत आश्रय के या किसके ?

२—संचारी भावों के विषयों (विभावानुभावादि) का पृथक् होना अनिवार्य है या नहीं, और स्थायी भाव के विभावादि से उनका क्या सम्बन्ध होता है ?

३—क्या विभावादि से पुष्ट होकर ये भी रस-रूप में परिणत हो सकते हैं ?

४—प्राचीन संचारियों में क्या मरण, मद, जडता आदि संचारी भाव नहीं माने जाने चाहिए ?

५—संचारी भावों की संख्या क्या हो ?

१ संचारी भाव काव्यगत आश्रय के ही भाव होते हैं, जिन से, साधारणीकरण के कारण, सहृदय सामाजिक भी रसानुभूति प्राप्त करता है। काव्यगत आश्रय के अतिरिक्त ये संचारी भाव काव्य में कवि-आश्रय के संचारी-रूप में भी वहाँ प्रकट होते हैं, जहाँ कवि अपनी प्रतिक्रिया शब्दों-द्वारा प्रकट करता है। २ इन संचारियों के विभावादि का स्थायी भाव के विभाव-पक्ष से पृथक् होना अनिवार्य नहीं है। जहाँ-कहीं विभावादि पृथक् होंगे तो वे अनिवार्य-रूप से स्थायी भाव के विभावादि से ही सम्बन्धित होंगे। हमारे आचार्यों के रस-निरूपण में जैसे कहीं-कहीं भ्रातियाँ पाई जाती हैं, वैसे ही संचारी भावों के उनके कुछ उदाहरण दोषयुक्त दिखाई देते हैं। हम ने ऊपर निवेदन किया है कि संचारी भाव आश्रय के ही भाव होते हैं, आलम्बन या किसी अन्य काव्यगत पात्र के नहीं होते। किन्तु हम देखते हैं कि कई बार हमारे आचार्यों ने इस तथ्य का ध्यान छोड़ दिया है और उनके संचारी भावों

१ आचार्य रामचन्द्र शुक्ल 'रस मीमांसा', पृ० १८१-१८२ (द्वितीय संस्करण)।

के कुछ उदाहरण लौकिक भावों के उदाहरण-मात्र बन गये हैं। साहित्य-दपणकार आचार्य विश्वनाथ ने 'शिशुपालवध' से असूया का यह उदाहरण<sup>१</sup> दिया है—

अथ तत्र पाण्डुतनयेन सदसि विहित मधुद्विष ।

मानमसहत न चेदिपति परवृद्धिमत्सरि मनो हि मानिनाम् ॥

अर्थात् 'चेदिराज शिशुपाल, राज-सभा में युधिष्ठिर-द्वारा किये गये कृष्ण के सम्मान को न सह सका और सहे भी क्यों ? अभिमानी लोगों का तो यह स्वभाव ही है कि वे दूसरे की बढती से जल उठते हैं।'

सहृदयों को बताने की आवश्यकता नहीं कि चेदिराज की यह असूया लौकिक भाव-मात्र है। और भाव भी यह ऐसे काव्यगत पात्र का है जो स्वयं हमारे ही क्रोध या घृणा का आलम्बन है। चेदिराज शिशुपाल काव्यगत आश्रय नहीं माना जा सकता, क्योंकि उसकी अनुभूतियों से हमारा तादात्म्य नहीं हो सकता। अतः उसके भाव सचारी भाव बन ही नहीं सकते। शिशुपाल की इस असूया से हमारा तादात्म्य नहीं हो सकता। अतः असूया का यह उदाहरण सचारी भाव का उदाहरण नहीं माना जा सकता। इसी प्रकार साहित्यदर्पण में त्रास, चिन्ता, ग्लानि, चपलता, विषाद, मरण आदि के जो उदाहरण प्रस्तुत किये गए हैं, वे सचारी भावों के उदाहरण कदापि नहीं माने जा सकते। आचार्य विश्वनाथ-द्वारा स्वरचित 'चिन्ता' का उदाहरण और देखिए—

‘कमलेन विकसितेन स योजयन्ती विरोधिन शशिविम्बम् ।

करतल पर्यस्तमुखी किं चिन्तयसि सुमुखि । अन्तरहितहृदया ॥<sup>२</sup>

अर्थात् 'हे सुमुखी ! अपने हाथों पर अपना मुँह रखकर, मानो खिले कमल से उसके विरोधी चन्द्रमा का मेल कराकर, कहो तो भला ! क्या-क्या मन-ही-मन सोच-विचार कर रही हो ?'

इस उक्ति से सुमुखी का सौन्दर्य-वर्णन ही ध्वनित होता है, चिन्ता की कोई बात आस-पास भी नहीं है, और इस दृष्टि से सचारी भाव चिन्ता का तो क्या, यह उदाहरण चिन्ता भाव का भी नहीं है। तो भी यदि सुमुखी के 'सोच-विचार'-कथन से चिन्ता का संकेत है, तो भी व्यभिचारी भाव नहीं माना जा सकता। सुमुखी कथनकर्त्ता (नायक) के रति भाव का आलम्बन ही प्रतीत होती है, काव्यगत-आश्रय नहीं, अतः उसका चिन्तन या सोच-विचार 'चिन्ता' सचारी भाव नहीं माना जा सकता। हाँ, यदि सुमुखी विरहिणी नायिका के रूप में चित्रित होती और प्रिय की प्रतीक्षा में या अन्य कारणों से रति स्थायीभाव के आश्रय चिन्ता में मग्न चित्रित की जाती, तब उसकी चिन्ता अवश्य 'चिन्ता' सचारी भाव का उदाहरण होती।

१ देखिए साहित्य दर्पण हि०, पृ० २२२ ।

२ वही, पृ० २२४ ।

‘मरण’ के उदाहरण-स्वरूप ‘रघुवश’ का ताडका-बध का उदाहरण प्रस्तुत किया गया है, जो सर्वथा त्रुटिपूर्ण और काव्य-मनोविज्ञान की दृष्टि से भी सर्वथा अनुचित है। हम समझते हैं कि ऐसे भ्रातिपूर्ण उदाहरणों की परम्परा से ही सचारी भाव के सम्बन्ध में कतिपय विद्वानों ने भ्रातिपूर्ण और सन्दिग्ध धारणाएँ प्रकट की हैं।

३ डा० राकेश गुप्त ने आचार्यों-द्वारा गिनाए गए ३३ सचारियों में से निद्रा, मरण, श्रम, व्याधि आदि दस को सचारी भाव नहीं माना है। उन्होंने इन्हे भावशून्य अनुभूतियाँ (Unemotional feelings) कहा है। उन्होंने सचारी भावों को मनोविज्ञान के भावों से अभिन्न मानकर कहा है कि इन मरणादि के विभाव-अनुभाव नहीं हो सकते, अतः जिनके विभाव-अनुभाव नहीं, वे भाव कैसे माने जा सकते हैं? उन के अनुसार, इन मरणादि का भावों की सूची में अबतक होना रूढ़ि का ही फल है।<sup>१</sup> जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, सचारियों के अलग विषय होना अनिवार्य नहीं है। बल्कि अलग विषयों के होने से सचारी-द्वारा स्थायी भाव के तिरोहित होने का डर रहता है। अतः सचारियों के यदि विभावादि न भी हों, तो भी कोई हानि की बात नहीं, क्योंकि जिन सचारियों के भिन्न आलम्बन होते हैं, उनकी अनुभूति में भी आश्रय का ध्यान उन की ओर विशेष नहीं जाता। इस सम्बन्ध में शुक्ल जी का कथन उल्लेखनीय है—‘देखना यह चाहिए कि वह व्यवस्था क्या है जिसके अनुसार भावों (स्थायी भावों) को ऐसा अविचल पद प्राप्त रहता है कि स्वप्रवर्तित आगन्तुक भावों के आ जाने से भी उनका स्वरूप सर्वथा तिरोहित नहीं होता। मनोविज्ञानियों के सम्बद्ध भावों की आलोचना करने से प्रकट होता है कि उनके विषय यदि प्रवर्तक भाव के आलम्बनों से भिन्न हों तो भी आश्रय का ध्यान मुख्यतः उन्हीं की ओर रहता है। पर सचारियों का विषय यदि प्रधान भाव के आलम्बन से भिन्न हुआ तो भी उनकी ओर ध्यान मुख्यतः नहीं होता, अर्थात् वे विषय आलम्बन नहीं कहे जा सकते। इसी आलम्बन की स्थिरता के आधार पर भारतीय साहित्यिकों ने ‘भाव’ (स्थायी भाव) की अविचलता या स्थायित्व को खड़ा किया है। आलम्बन ही वह कील है, जिससे प्रधान भाव हटने नहीं पाता।’<sup>२</sup>

1 “Besides this the ‘Vibhavas’ and the ‘Anubhavas’ which are among the constituents of Rasa, are distinctly available only in connection with the emotional feelings. The fact that the unemotional feelings have not been eliminated from the list of the ‘Bhavas’ since they were included in it is to be accounted for by the tendency to stick to the convention.”

—*Psychological Studies In Rasa*, p 146.

स्थायी भाव-द्वारा ही प्रवर्तित होने के कारण, सचारियों के विषय भी स्थायी भाव के आलम्बन (विषय) तथा उससे सम्बन्धित विषय होते हैं। अतः उनके विभाव अलग न होने से उन्हें सचारियों की सूची से नहीं निकाला जा सकता। डा० राकेश गुप्त आदि ने सामान्य मनोविज्ञान के आधार पर ही निद्रा, मद, मरण आदि को भाव-शून्य घोषित किया है। पर हम देखते हैं कि काव्य में इनका सचारी-रूप में प्रकट होना सवेदनशील ही नहीं होता, अपितु मानसिक दशा का द्योतक भी होता है। डा० राकेश गुप्त ने सम्भवतः इस दृष्टि से विचार ही नहीं किया। जब कोई प्रेमी अपने प्रिय के स्मरण में लीन होता है, या शोक, वियोग-दुःख, आत्मग्लानि आदि के कारण कोई प्राणी प्राण त्यागने की भाव-स्थिति में होता है, या कोई प्रिय-तमा अपने प्रिय के सयोग-आनन्द में मद से फूली नहीं समाती, तो ऐसी अवस्थाओं में क्रमशः स्मरण, मरण, मद आदि स्पष्टतः सचारी रूप में भाव ही है।

इन मनोदशाओं और मानसिक या सात्त्विक अनुभावों में अन्तर यह है कि मानसिक अनुभाव मनोदशाओं के सूचक बाह्य लक्षण-मात्र हैं, मनोदशाएँ नहीं, जबकि सचारी भाव मनोदशाएँ हैं। जैसे अश्रु, स्वेद, रोमाच आदि के सम्बन्ध में यह नहीं कहा जा सकता कि मन आँसू या पसीना निकालने की भावना करता है या रोमाच प्रकट करना चाहता है। इसके विपरीत, मरणादि के सम्बन्ध में यह कहा जा सकता है कि मन प्राण त्यागना चाह रहा है, मद से भरा हुआ है, इत्यादि।

अस्तु, उपर्युक्त विवेचन से निष्कर्ष निकला कि सचारी भाव काव्यगत आश्रय या कवि के ही भाव होते हैं, जो रस-प्रक्रिया में सामाजिक की भी अनुभूतिका विषय बनते हैं और उसकी रसानुभूति को तीव्र करते हैं। रस-प्रक्रिया में सचारी भावों के अलग विषयों का होना अनिवार्य नहीं है। ये स्थायी भाव द्वारा ही प्रवर्तित होते हैं। अतः स्थायी भाव के आलम्बन ही इनके आलम्बन बन जाते हैं। यदि कहीं पृथक् आलम्बन हो भी, तो वह स्थायी भाव के आलम्बन से ही सम्बद्ध होगा और आश्रय का ध्यान उस की ओर स्थायी भाव के आलम्बन के माध्यम से ही जायगा। जैसे, श्रृंगार में असूया सचारी का आलम्बन प्रिय के स्थान पर सौत होती है। पर असूया का आधार प्रिय के प्रति प्रेम ही रहता है। प्रिय के माध्यम से ही सौत के प्रति डाह पैदा होती है।

इस सम्बन्ध में हमारा निवेदन है कि जिस आश्रय के क्रोध या शोक से हमारा तादात्म्य हो जायगा, उसके शका, ईर्ष्या, गर्व, लज्जा आदि सचारी भावों से भी हमारा तादात्म्य अवश्य होगा। काव्य के हर पात्र के तो न क्रोध से तादात्म्य होगा न शकादि से। रावण के क्रोध, शका आदि से हमारा तादात्म्य नहीं हो सकता, पर राम के शोक और उत्साह के साथ चिन्ता, गर्व आदि से भी हमारा तादात्म्य

होगा। अतः सचारी भाव भी पाठक या दर्शक की वही अनुभूति जगाते हैं और स्थायी भावों के साथ ही उनके सचारियों से भी हमारा तादात्म्य होता है। हाँ, स्वतन्त्र आलम्बन होने पर, केवल भाव-रूप में प्रकट होने पर ही ये पाठक की स्वविषयक अनुभूति जगाने में असमर्थ होते हैं। किसी की ईर्ष्या से हम ईर्ष्या अनुभव नहीं कर सकते, क्योंकि ईर्ष्या एक स्पृहणीय उदात्त भाव-वृत्ति नहीं है, पर रति भाव के आश्रय जब हम नायिका को असूया करते देखते हैं, तो उसकी अनुभूति हमारे लिए भी ग्राह्य बन जाती है। उस अवस्था में असूया निर्दोष हो जाती है। अतः सचारी भाव भी स्पृहणीय अलौकिक भाव होते हैं, और वे जितने ही उदात्त रूप में प्रकट हों, उतने ही अधिक उदात्त रूप में रस की सिद्धि होगी। सारांश यह कि विभाव-अनुभाव की उदात्तता के साथ रस-प्रक्रिया में सचारी भावों की उदात्तता भी होनी चाहिए। अर्थात् सचारी भाव ऐसे हों, जो हमारी मानवीय संवेदनाओं को महान् बनायें, जीवन की उच्च प्रेरणायें प्रदान करें और हमारे रागों का परिष्कार करें।

५—सचारी भावों की संख्या प्राचीन आचार्यों ने केवल ३३ बताई है, जो निश्चय ही उनकी सीमित दृष्टि की द्योतक हैं। वास्तव में सचारी भावों की कोई सीमा नहीं। संवेदनशील मन की न जाने कितनी तरंगें होती हैं। वे सब सचारी भावों के रूप में प्रकट हो सकती हैं। हो सकता है, आरम्भिक आचार्यों के समक्ष ये ३३ सचारी ही अनुभूति-रूप में आये हों और परवर्ती आचार्यों ने इन सचारियों को ही बताने और गिनाने की रूढ़ परम्परा बना ली हो। पर आशा, निराशा, शुक्ल जी का 'चक्रपकाहट' 'उदासीनता', पश्चात्ताप, विस्मृति, विश्वास, दया, सतोष, असतोष, अतिशय, क्षमा, विनय, तृष्णा, उषेक्षा, श्रद्धा, उत्कटा, निन्दा आदि कितने ही ऐसे भाव हैं, जिनपर प्राचीनों का ध्यान नहीं गया। आचार्य रामदहिन मिश्र ने शुक्ल जी द्वारा निर्दिष्ट उदासीनता और चक्रपकाहट आदि सचारियों का अन्तर्भाव 'निर्वेद' और 'आवेग' में करना चाहा है। सचारियों के अन्तर्भाव की यह बात हमें मान्य नहीं है। वस्तुतः भावों का मनोवैज्ञानिक सूक्ष्म अन्तर इन सब को स्वतन्त्र भाव सिद्ध करता है।

इस प्रकार रस-तत्त्वों या रस-सामग्री के उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट हुआ होगा कि सभी रस-तत्त्वों में, काव्यानुभूति की सम्पूर्ण सामग्री में उदात्त तत्त्व रहता है। कवि अपनी जिन अनुभूतियों को काव्य में व्यक्त करता है, वे उदात्त ही तो होती हैं। और कोई ऐसी उदात्त अनुभूति नहीं हो सकती जो रसानुभूति न हो। सभी कवि-अनुभूतियाँ काव्य के रसों से सम्बन्ध रखती हैं। काव्य में कवि या लेखक की उदात्त अनुभूतियाँ प्रकट होती हैं, यह फ्रायड आदि पाश्चात्य मनोविज्ञानिकों के मनोवैज्ञानिक सिद्धान्त से भी पुष्ट होता है। फ्रायड आदि मनोविज्ञानिकों ने मानव मन के अवचेतन-रूप का रहस्य बताया। फ्रायड ने अवचेतन मन की प्रबलता का उद्घाटन



क्रिया। उनके अनुसार मानव मन का ३ अवचेतन है और यही अवचेतन हमारे अधिकांश क्रिया-कलापो का प्रेरक होता है। फ्रायड ने इस अवचेतन की सारी शक्तियों का मूलधार मानव की दमित काम-वासना को बताया। यह काम-वासना सामाजिक और नैतिक प्रतिबन्धों के कारण अवचेतन में दमित कुठा बन जाती है, जो निष्कासन का अवसर ढूँढती रहती है। कभी-कभी इसका उदात्तीकरण भी हो जाता है, जैसे देश-प्रेम, भगवत्प्रेम, मानव-प्रेम आदि के रूप में। साहित्य और कला इसके उदात्त रूप में निष्कासन के ही मार्ग हैं। फ्रायड ने केवल काम-प्रवृत्ति को ही मूल-प्रेरक बताया, किन्तु उनके शिष्य युग ने अवचेतन की प्रवृत्तियों को व्यापक रूप दिया और उन्हें व्यक्ति-जीवन से ही नहीं, बल्कि समूह-जीवन से सम्बद्ध किया। उनके अनुसार, मानव के अवचेतन मन में युग युग की सस्कार-बद्ध मानवीय प्रवृत्तियाँ दबी हुई पाई जाती हैं। मनोविज्ञानिकों का कहना है कि इन दमित प्रवृत्तियों या भावनाओं के दबाने से काम नहीं चलेगा, क्योंकि दबने से ये गेद की तरह अधिक उछलने, बल्कि मूल पशु-प्रवृत्तियों के ही रूप में आवेग के साथ निकलने का अवसर ढूँढती हैं। इन्हें मूल रूपों में निकलने देने की बजाय, इनका उदात्तीकरण करना और उदात्त रूप में निकलने देना ही मानवता के लिए श्रेय की बात है। उदात्त रूप में निष्कासन का एक बहुत बड़ा क्षेत्र मनोविज्ञानिकों ने साहित्य को माना है। साहित्य में साहित्यकार की दमित भावनाएँ उदात्त रूप में प्रकट होती हैं। अतः मनोविज्ञानिकों के मत से भी स्पष्ट होता है कि (१) साहित्य में मूल भाव या मूल प्रवृत्तियाँ उदात्त रूप में ही प्रकट होती हैं। (२) इनका उदात्त रूप में निष्कासन ही मानवता के कल्याण का साधन है। (३) काव्य या साहित्य में कवि या लेखक की अनुभूतियाँ ही उदात्त होती हैं, सब पात्रों के सब भाव उदात्त नहीं होते।

**विभावादि और रसानुभूति :** विभावादि रस-सामग्री का विवेचन करने के पश्चात्, अब एक और प्रश्न पर विचार करना है। क्या केवल 'विभावानुभाव सचारी' सब के योग से ही रसानुभूति संभव है अथवा काव्य में यदि इनमें से कोई अनु-पस्थित हो, तो भी रसानुभूति हो सकती है। डा० आनन्द प्रकाश दीक्षित ने एक-मात्र विभाव से रसानुभूति मानना अनुचित बताया है। उनका कथन है कि रस का सम्बन्ध आत्मा से है, न कि विभाव के समान किसी बाह्य वस्तु से। बाह्य वस्तुओं को ही यदि रस मान लिया जाय तो उसे सभी स्थितियों में एक-सा रसात्मक होना चाहिए। किन्तु इसके विपरीत एक ही वस्तु, यथा व्याघ्रादि भिन्न-भिन्न समय पर भिन्न रस को व्यक्त करने में सहायक होती है। वही कभी भय की उत्पादक है, कभी

क्रोध की । यदि आलम्बन-मात्र रस होता तो पिजड़े में पड़ा हुआ शेर भी भयानक रस व्यक्त करता और खुला हुआ शेर भी ।<sup>१</sup>

इस सम्बन्ध में निवेदन है कि डा० आनन्द प्रकाश दीक्षित भी डा० राकेश गुप्त की तरह विभाव को निरपेक्ष बाह्य वस्तु मानकर अपना वक्तव्य देते हैं, जो उचित नहीं है । काव्य में विभाव का अर्थ निरपेक्ष वस्तु नहीं होता । कवि या लेखक वस्तु-विशेष को जब अपनी किसी अनुभूति का आधार बनाता है, तभी वह उसके उस भाव का आलम्बन या विभाव बनती है । इससे पूर्व वह न आलम्बन है, न विभाव, केवल वस्तु-मात्र होती है । अतः उक्त विद्वानों ने विभाव के अन्तर्गत किसी वस्तु के अनुभूति का आधार बनकर आने की अनिवार्य शर्त की अवहेलना ही कर दी है । शकुतला शृंगार रस का आलम्बन तभी बनती है, जब कवि को ऐसा अभीष्ट होता है । आलम्बन अनुभूति का आधार होता है, उसमें भी आनन्द प्रदान करने की शक्ति है । अतः स्थायी भाव को अनुभवगम्य बनाने वाले विभावादि में से किसी एक का चित्रण भी रसानुभूति अवश्य करायेगा । काव्य में आलम्बन जब होगा, भावोद्बोधक होगा, अतः यदि काव्यगत आश्रय, उसके अनुभाव तथा सचारी भाव वर्णित न भी हो, तो भी पाठक स्वयं आश्रय के रूप में रसानुभूति प्राप्त करेगा । यदि विभाव में रसानुभूति की क्षमता न होती, तो प्रकृति का विशुद्ध आलम्बनगत चित्रण अनुभूति का विषय ही न बनता । अतः कवि की अनुभूति पर आश्रित काव्यगत आलम्बन, उद्दीपन, अनुभाव या सचारीभाव में से किसी एक का चित्रण भी रसानुभूति कराने की क्षमता रखता है । बहुत बार काव्य में एक के चित्रण से दूसरे की स्वयं सिद्धि हो जाती है । जैसे, यदि नायिका का केवल अनुभाव-चित्रण हो तो विभाव और सचारी भावों का आक्षेप कर लिया जाता है ।

परन्तु यदि काव्य में सब की पूर्ण योजना हो, तो सम्मिलित प्रभाव उत्पन्न करने वाली पुष्ट रसानुभूति होगी, अर्थात् विभावादि सब का पुट-पाक रसानुभूति को अधिक पुष्ट, अधिक सवेद्य और अधिक मार्मिक तथा व्यापक बना देगा । इसमें भी यदि विभावादि सब का स्वरूप पूर्ण उदात्त हो, तो सब की सम्मिलित अनुभूति उदात्त रस-अवस्था को प्रकट करेगी और यह उदात्त रस की निष्पत्ति रस की सर्वोत्कृष्ट अभिव्यक्ति मानी जायगी ।

### (ख) रसों का उदात्त रूप :

रस-सामग्री के उपर्युक्त अध्ययन से हमने देखा कि रस का प्रत्येक अंग—विभाव-अनुभाव-सचारी-स्थायी भाव—उदात्त होता है । ऐसी उदात्त सामग्री

१ डा० आनन्द प्रकाश दीक्षित · 'रससिद्धान्त स्वरूप-विश्लेषण', पृ० ५१ ।

से जो रसानुभूति या आनन्दानुभूति होती है, वह उदात्त ही होती है। यदि इस रस-सामग्री का ठीक प्रयोग न करके, कोई कवि या लेखक इसके स्थान पर लौकिक या स्थूल उपकरणों से काव्य-रचना करेगा अथवा इन अगो को सही मनोवैज्ञानिक रूप में न अपनाकर इनमें अमनोवैज्ञानिकता का दोष उत्पन्न कर देगा, तो उसकी रचना रस-परिपाक में समर्थ न होगी, श्रेष्ठ न होगी। साहित्य में जहाँ-जहाँ जब रस के अगो का अनुचित और अयोग्य प्रयोग हुआ है, वही कवि की रचना श्रेष्ठ नहीं बन सकी। यहाँ तक कि आचार्यों ने भी जहाँ रसो के स्वरूप-निर्धारण में सही उदात्त सामग्री के स्थान पर स्थूल लौकिक सामग्री अपनाने की भूल की है, वही उन रसो के स्वरूप-निरूपण सदोष हो गए हैं। हम पीछे शृगार, रौद्र, भयानक, बीभत्स आदि रसो के सम्बन्ध में आचार्यों की भ्रातियों का उल्लेख कर आए हैं। अब आगे काव्य-रसो के उदात्त स्वरूप को प्रस्तुत करते हैं।

**शृगार रस** शृगार रस का स्थायी भाव दाम्पत्य रति है। रति का स्पष्ट और सीधा अर्थ प्रेम है। पति-पत्नी या प्रेमी-प्रेमिका के प्रेम की अभिव्यजना ही शृगार रस का विषय-क्षेत्र होना चाहिए। इस प्रेम के न-जाने कितने भव्य चित्र होते हैं। जीवन की न-जाने कितनी गतियों से इसका सम्बन्ध होता है। जीवन के न-जाने कितने सवर्षों और क्रिया-कलापो का यह कारण बनता है। इसका विकास पारस्परिक सुख आनन्द से लेकर मातृत्व और जीवन के नाना-विध विकास के रूप में होता है। मनोविज्ञान की दृष्टि से प्रेम की भाव-वृत्ति अत्यन्त व्यापक, उदात्त और गहन वृत्ति होती है। इसके विस्तार की कोई सीमा नहीं। किन्तु यदि शृगार से अभिप्राय कामुकता लेकर काव्य की रचना की जायगी तो ऐसे काव्य में शृगार रस का वास्तविक रूप लुप्त ही हो जायगा। खेद है कि 'शृगार' शब्द से ('शृग' का अर्थ कामोद्रेक या काम-वृद्धि और 'आर' से अभिप्राय प्राप्ति) कामवृद्धि या कामोद्रेक की प्राप्ति अर्थ अपना कर प्राचीनो ने इसकी भावना को लुप्त कर दिया। यही कारण है कि हमारे प्राचीन सस्कृत साहित्य का एक रूप ऐसा भी प्रकट हुआ जिसमें सभोग को ही रति या प्रेम मानकर कामुकता का नग्न चित्रण हुआ। कई आचार्यों पर भी ऐसे साहित्य का छूतहा प्रभाव पडा और उन्होंने भी शृगार रस के सही स्वरूप के स्थान पर कामुकतापूर्ण वर्णनों को ही शृगार रस मान लिया। हम पीछे मम्मट आचार्यों के उदाहरणों में उनकी भ्रातियों पर प्रकाश डाल आए हैं। हमारे आचार्यों ने शृगार रस का ही सर्वाधिक विवेचन किया है, पर उनकी दृष्टि शृगार के सीमित कामुकतापूर्ण विलास और ऐकान्तिक रूप पर ही टिकी रही। इसमें सदेह नहीं कि इस ऐकान्तिक शृगार के अग-प्रत्यग का सूक्ष्म विवेचन उन्होंने किया, पर दृष्टि कामुकता पर केंद्रित रहने के कारण उनके द्वारा विवेचित शृगार रस के अनेको रूप दूषित ही कहे जा सकते हैं। नायिका-भेद के अन्तर्गत नायिकाओं के अनेक रूप-स्वरूप

ऐसे है जिनमें प्रेम भाव का अंश भी कहीं दिग्वाँई नहीं देता और केवल कामुकता प्रतीत होती है। उनका सामान्या, कुलटा आदि नायिकाओं का निरूपण तो सर्वथा मानसिक व्यभिचार ही कहना पड़ता है। शृंगार रस से इनका दूर का भी वास्ता नहीं। अन्य नायिकाओं के उदाहरणों में भी कामुकता अधिक प्रतीत होती है, प्रेम का भाव बिल्कुल लुप्त-सा हो गया है। सच तो यह है कि समूचे नायिका-भेद का आधार ही कामुकता है। नायिका-भेद की सारी शृंगार-लीला स्थूल उपभोग (सभोग) पर बाधी गई है। 'ज्ञात-यौवना' का लक्षण-उदाहरण प्रस्तुत करते हुए भानुदत्त ने यह पद्य प्रस्तुत किया है—

स्वयम्भू शम्भुरम्भोजलोचने ! त्वत्पयोधर ।

नखेन कस्य धन्यस्य चन्द्रचूडो भविष्यति ॥६॥ — रसमजरी

अर्थात् 'अरी कमलनयनी ! शिव की भाँति स्वयं उत्पन्न हुआ यह तेरा पयोधर किस धन्य पुरुष के नख से चन्द्रचूड होगा, अर्थात् चन्द्रमा-जैसे टेढ़े नख-क्षत धारण करेगा। अर्थात् तेरा उपभोग कौन करेगा !' यह छिछली रसिकता या मानसिक व्यभिचार के सिवा क्या है ?

मध्याधीरा का लक्षण इस प्रकार प्रकट किया गया है। पर-स्त्री-गमन करके लौटे हुए अपने पति से मध्याधीरा कहती है—“रात-भर तूने रतजगा किया है और मेरी आँखों में लाली हो गई है। मधुपान तूने किया और मन मेरा चकरा रहा है। भौरो से भरे घने निकुंज में तूने श्रीफल (फल-विशेष व कुच-निधि) पाया और काम-देव अपने अग्नि के समान क्रूर बाणों से मुझे बीध रहा है।”

निश्चय ही ऐसे काम-चित्र प्रेम-भाव का कोई स्वरूप प्रकट नहीं करते। यहाँ पति तो व्यभिचारी है ही, पर नारी भी पति के व्यभिचार को सहने वाली है—सहने वाली ही नहीं, अपितु उसके व्यभिचार की कथा जानकर जिसकी कामुकता बढ़ जाती है, ऐसी धीरा है। ऐसे चित्र पुरुष-प्रधान सामंतीय संस्कृति की ही देन है। उपर्युक्त उदाहरण में अलंकरण की प्रवृत्ति भी उस सामंतीय वातावरण की परिचायक है।

परकीया और परकीयाभास आदि रूपों की कल्पना सर्वथा भोग-उपभोग पर आधारित है। विदग्धा परकीया का यह प्रसिद्ध (?) उदाहरण दिया गया है—

नविडतमतमाल वल्लिवल्ली—विचकिलराजि विराजितोपकण्ठे ।

पथिक ! समुच्चितस्तवाद्य तीव्रे, सवितरि तत्र सरित्तटे निवाम ॥२३॥

—रस मजरी

अर्थात् मध्याह्न में ठहरने के लिए स्थान पूछने वाले किसी पथिक को कोई विदग्धा उसे निवासार्थ स्थान बताने के बहाने उसे आमंत्रित करती हुई कहती है—हे पथिक ! मध्याह्न में सूर्यास्त के प्रखर हो जाने पर आज तुम्हें नदी के तट पर ही डेरा डालना चाहिए, क्योंकि उसके समीप ही लताएँ तमाल वन के चारों ओर घिरी

हुई है और मल्लीलताओ की शोभा वाला स्थान (विहार का निकुञ्ज) है। इस उदाहरण में मभोग का स्पष्ट चित्रण तो नहीं है, पर उदाहरणों की परम्परा से यही लगता है कि नायिका सभोग के लिए ही आमन्त्रित कर रही है।

परकीया से भी मानसिक व्यभिचार तुष्ट न हुआ तो कुलटा की कल्पना की गई। कहीं ? श्रृगार रस के अन्तर्गत। श्रृगार रस (?) की इस नायिका का हाल देखिए—

एते वारिकणान् किरन्ति पुरुषान् वर्षन्ति नाम्भोधरा  
शैला शाद्वलमुद्भवन्ति न सृजन्त्येते पुनर्नायिकान् ।  
त्रैलोक्ये तरव फलानि सुवते नैवारभन्ते जनान्  
धात । कातरमालपामि कुलटा हेतोस्त्वया कि कृतम् ॥२८॥

—रस मजरी

किसी कुलटा का विधाता को उलाहना है—“हे विधाता! मैं कातर शब्दों में पुकारती हूँ, तूने मेरे लिये क्या किया ? ये बादल जलकण बरसाते हैं, मेरे लिए पुरुषों को नहीं (मैं जलकणों की प्यासी नहीं, मुझे तो पुरुष चाहिए)। ये पहाड़ नये-नये घाम उगाते हैं, मेरे लिए नायकों को उत्पन्न नहीं करते। तीनों लोको में वृक्ष फल ही पैदा करते हैं, लोगो को नहीं।”

जरा भी विचार किया जाय तो इस कथन में बदमाशी (व्यभिचार) के सिवा कोई बात नहीं है। श्रृगार रस का इससे दूर का वास्ता भी नहीं है। यह श्रृगार रस की नायिका तो नहीं, हाँ बीभत्स रस की नायिका अवश्य है। रस यदि इसमें कोई हो सकता है तो ऐसी कुलटा, व्यभिचारिणी के प्रति घृणा के कारण बीभत्स रस ही हो सकता है।

आमोदकार की कुलटा अपनी सखी से कहती है—

रतिमुखलालसया सकलयुवान परीक्षिता हि मया ।

हृदयानुरजनविधो मधुरिपुणा क समो भविता ॥

“हे सखी ! मैंने रति (सुरत) के सुख की लालसा से, कि कौन पुरुष सुरत करने में कितना आनन्द देता है, समस्त युवकों की परीक्षा ले ली। मधुरिपु के सहस्र सुख के द्वारा हृदय का अनुरजन करने वाला कौन होगा ?”

व्यभिचार की इससे नगी बात और क्या हो सकती है ? यहाँ ‘रति-सुख’ शब्द पर ध्यान देना चाहिए। इन आचार्यों ने रति (प्रेम) को रति (सुरत) ही बना दिया।

सामान्या के बारे में नायिका-भेद के ग्रन्थों में स्पष्ट शब्दों में कहा गया है कि सामान्या तो वही अनुगाग का प्रदर्शन करती है, जो उसे धन देकर सतुष्ट करता है—‘वित्तमात्रोपाधिकसकल पुरुषानुरागा सामान्यवनिता ।’ इस कथन से भी स्पष्ट है कि भोग को ही ‘अनुराग’ या ‘राग’ कहा गया है। यह सामान्या नाना प्रकार की चेष्टाओं

से नायको मे अनुराग बढ़ाती है। धन के लोभ से वेश्या धनी कुष्ठ-रोगी और बूढ़े को भी कामदेव के सदृश समझती है और कामदेव जैसे सुन्दर किन्तु धनहीन नायक को कोढ़ी और जरा-जीर्ण मानती है—

वित्तेन वेत्ति वेश्या स्मरसदृश कुष्ठिन जराजीर्णाम् ।

वित्तं विनाऽपि वेत्ति स्मरसदृश कुष्ठिन जराजीर्णाम् ॥

आश्चर्य है कि सामान्या को भी 'प्रोषितभर्तृका' बताया गया है। उसकी कपट-लीला का इस प्रकार वर्णन किया गया है कि वह अपने द्वार पर बैठकर परदेश से लौटने वाले अपने कामुक की प्रतीक्षा में, आँखों में मिरचे लगा कर बैठी है कि जब कामुक आए और उसे द्वार पर बैठी रोते देखेगा तो अपने वियोग में विरहिणी समझकर पहले की भाँति बहुत धन देगा।

ऐसी कुलटा और सामान्या व्यभिचारिणी नायिकाओं को घृणा का विषय मानकर हम बीभत्स रस में ही लेना उचित समझते हैं, शृंगार रस में नहीं।

अन्य-सभोग-दुखिता, खण्डिता आदि नायिकाओं के अनेक भेद भोग पर ही आधारित हैं। मान आदि के कारण भी पर-स्त्री-सभोग बताया गया है। नायिकाओं के कोटि-विभाजन में उत्तमा नायिका उसे कहा गया है जो पति के पर-स्त्री-गमन से भी रुष्ट नहीं होती और उसे उसी तरह भरपूर अनुराग देती है (सभोग करती है)।

पतिशयनमागत कुच विचित्रितोरस्थल

प्रसन्नवचनामृतैरपयति वाम भ्रुवा ।

अर्चि सुभगस्मित द्युतिपटीरपकद्रवै—

रपूजि विलसद्विलोचन चरत्कृतैरम्बुजै ॥८६॥

—रस मजरी

अर्थात् "पर-स्त्री के गाढ आलिंगन द्वारा चित्रित वक्ष वाला प्रिय जब शयन के लिए आया तो पत्नी ने प्रसन्न होकर अपने प्रिय वचनों के अमृत से उसे तृप्त किया। उसने शोभन स्मित की कानि के चन्दन से उसे चर्चित किया तथा अपने खिले हुए नेत्र-विभ्रमों के कमलों से उसकी अर्चना की।"

पति के वक्ष पर पर-स्त्री-गमन-चिन्ह देखकर भी तनिक रुष्ट न होने वाली और सब प्रकार से उसका स्वागत-पूजन करने वाली यह नायिका पुरुष-प्रधान सस्कृति में ही उत्तमा मानी जा सकती थी। यह उत्तमा प्रेम में उत्तमा नहीं है, सभोग में ही उत्तमा है।

भानुदत्त ने शृंगार के दूसरे आलम्बन नायक के भेद भी नायिका के स्वकीया, परकीया, सामान्या की तरह पति, उपपति और वैशिक बताए हैं। इनके भेदोपभेद

भी कामुकता के आधार पर नायिका-भेद की तरह किये गए हैं। काम-सकेतो को न समझने वाले को नायिकाभास कहा गया है।

शृंगार रस के बारे में ऐसी प्रवृत्ति का कारण संस्कृत की शृंगार-प्रधान मुक्तक रचनाएँ और चतुर्भाषी-जैसी नाट्य रचनाएँ हैं। चतुर्भाषी—‘धूर्तविट-सवाद’ (ईश्वरदत्त विरचित), ‘पद्मप्राभृतकम्’ (शुद्रक विरचित), ‘उभयाभिसारिका’ (वररुचिकृत), तथा ‘पादताडितकम्’ (श्यामिलक प्रणीत)—चार भाषों का संग्रह वैशिक वृत्त का भण्डार ही है। इन भाषों में ‘काम-शास्त्र’ के आवार पर कामुकता की बातें बताई गई हैं। वेश्याओं का नग्न चित्रण है। इनमें विट वेश्यागमन और व्यभिचार की खुली प्रशंसा करता है। सुरत-चिन्हा वेश्याओं का खुला चित्रण किया गया है। शुद्रक-प्रणीत ‘पद्मप्राभृतकम्’ में विट एक स्थान पर उसकी नजर से छिपे हुए शैषिलक को देखता है। विट तुरन्त बात भाँप जाता है और उसके पास जाकर सम्बोधित करता हुआ कहता है—“सुरत के टुकड़े खोर ! मुझ से ऐसा मत कर ! सबको पता है कि शैषिलक के पडौस में बौद्ध भिक्षुणी बसती है। काम-भाव उत्पन्न होने से मालिन की छोकरी मालतिका ने उसे तेरे पास दूति बनाकर भेजा था। उस दूति के शृंगार-विहीन रूप, यौवन और लावण्यमय शरीर पर मास की तरह ललक कर तूने तुरन्त उस पर ही आँख गड़ा दी, भविष्य में मिलने वाली के लिए नहीं ठहरा। क्या कहा—“मित्र ! यह सच है कि अनागत सुख की आशा से आए हुए सुख को छोड़ना पुरषार्थ नहीं, इसलिए मैंने वैसा किया।” अरे, तूने ठीक किया। अगर तूने इसे विस्तार से न बताया तो रहस्य बेमजा रहेगा।”<sup>१</sup>

ईश्वरदत्त-प्रणीत ‘धूर्तविट सवाद’ में विट वेश्याओं की प्रशंसा करता है और माधवसेना नामक वेश्या के घर से रतियुद्ध से थक कर आते हुए कृष्णलक का अभिवादन करता है। जब कृष्णलक कहता है कि मेरा पिता मुझे वेश (चकले) में जाने से रोकता है, और मेरी शादी करना चाहता है, तो विट उसके पिता की भर्त्सना करता है और कुल-बधुओं का मजाक उड़ाते हुए कृष्णलक को सलाह देता है कि वह शादी के फेर में न पड़े।

इस रचना में विट काम की अनेक युक्तियों और अनेक प्रश्नों का उत्तर देता है। काम को ही प्रेम मानने की प्रवृत्ति का इसमें स्पष्ट आभास मिलता है। विश्वलक पूछता है कि यदि स्त्री का राग कम हो जाय तो क्या उपाय करना चाहिये। उत्तर में विट कहता है—“अन्य स्त्री का सेवन, रति में शिथिलता, धीर बनकर बैठ जाना, झगडा कर लेना आदि।” विश्वलक ने फिर पूछा—प्रेम चार तरह के होते

१ चतुर्भाषी, शृङ्गार हाट (स० एव व्याख्याकार डा० मोतीचन्द्र तथा डा० वसुदेव-शरण अग्रवाल), पृ० ३०।

है—यथा प्रथम समागम का प्रेम, क्रोध के बाद का प्रेम, प्रवास के समय का प्रेम, और प्रवास से लौटने के बाद का प्रेम—इनमें कौन-सा प्रेम अधिक महत्त्व का है ? विट जवाब देता है—“प्रथम समागम का प्रेम स्त्री के अनजानी होने से खतरे से भरा रहता है, प्रवास काल का प्रेम करुणामय होने से ठीक नहीं, क्योंकि आमू में सुरत का मजा नहीं, प्रवास काल के बाद की रति शृंगार-विहीन और लज्जा-विहीन होने से स्त्री का प्रेम कम करने वाली होती है, पर क्रोध के बाद समरसता में रति प्रशंसनीय है ।”

इस प्रकार इन भागों में कामुकता को ही अनुराग कहा गया है । कामुकता की यह शृंगारहाट ही शृंगार रस का विषय समझ ली गई और परिणामस्वरूप शृंगार रस का वास्तविक स्वरूप स्थूल कामुकता से आच्छादित हो गया । हम शृंगार रस में काम-प्रवृत्ति के सर्वथा निषेध की बात नहीं कह रहे हैं । परन्तु वही काम इसमें उचित माना जायगा, जो प्रेम के मानसिक भाव पर आधारित होगा ।

अब प्रश्न है कि शृंगार रस का उदात्त रूप कैसा है ? हम आरम्भिक अध्याय में भी निवेदन कर चुके हैं कि ‘विभावानुभाव सचारी सयोगाद्रम निष्पत्ति’ की दृष्टि से तो बिहारी आदि रीति-कवियों का शृंगार चित्रण भी शृंगार रस है, पर उसमें वैसी उदात्तता नहीं है जो प्रेम भाव में होनी चाहिए । इसका एक-मात्र कारण यह है कि उनके शृंगार-चित्रण में प्रेम-चित्रण की अपेक्षा बाह्य शारीरिक चित्रण अधिक है । शृंगार रस का स्थायी भाव प्रेम है और यह प्रेम जितना ही अधिक प्रगाढ़ होगा, जितना अधिक नि स्वार्थ, मानसिक गूढता से ओतप्रोत, निश्छल, पवित्र, अडिग, कष्टों में भी बढने वाला, सुखों में सजने वाला व्यापक प्रेम होगा, उतना ही अधिक शृंगार रस उदात्त होगा । स्थायीभाव प्रेम की यह प्रगाढ़ता विभावादि के औदात्य पर निर्भर है । विभावादि जितने अधिक उदात्त होंगे, जितने अधिक उदात्त सचारी भावों से यह पुष्ट होगा, उतना ही अधिक उदात्त होगा ।

बिहारी के शृंगार-सम्बन्धी ऊँचे दोहों में से दो-चार उदाहरण प्रस्तुत करें—

रही दहेड़ी ढिग धरी, भरी मथनिया वारि ।

फेरति करि उलटी रई, नई बिलोवनिहारी ।।

नई-नवेली (नवौढा) दूध बिलोने वाली के प्रिय-अनुराग में विभ्रम हाव का यह सुन्दर चित्र है । बिलोवे क्या खाक ? ध्यान तो कही और है । सुध बव ही नहीं है । दही पास धरी रह गई, पानी से मटकी भर ली, और रई के उल्टे-सीधे होने का भी कोई ध्यान नहीं । बाहरी विभ्रान्त नायिका ! यहाँ मोह सचारी भी है । किन्तु अनुभाव-विधान से ही ‘विभावानुभाव सचारी’ आदि रस के सम्पूर्ण अवयव लक्षित हो गए हैं । इस प्रकार यह शृंगार रस का उदाहरण है, क्योंकि मूल में प्रिय-प्रेम ही है ।



इसी प्रकार प्रिय-समागम की आन्तरिक अभिलाषा, उत्साह, हर्ष और उमंग का एक अत्यन्त सुन्दर चित्र निम्न दोहे में देखिए—

ज्यौ ज्यौ आवति निकट निसि, त्यौ त्यौ खरी उताल ।

झमकि झमकि टहलै करै, लगी रहचटै बाल ॥

सामान्य गार्हस्थ्य जीवन की सुन्दर मनोवैज्ञानिक परिस्थिति का इसमें चित्रण हुआ है। शैली और भावाभिव्यक्ति की दृष्टि से भी यह अनूठा दोहा है। सब-कुछ सकेत और ध्वनि के रूप में व्यक्त किया गया है। 'ज्यौ-ज्यौ आवत निकट निसि' से शीघ्र ही रात्रि के समय प्रिय से मिलने का सकेत है। बडी उतावली से झूम झूम कर घर का काम समेटना रसचटी बाला की आन्तरिक हलचल को स्पष्ट करता है।

बिहारी के दोहो में से एक और बढ़िया दोहा प्रस्तुत किया जाता है—

उन हरकी हँसी कै इतै, इन सौपी मुसकाइ ।

नैन मिलै मन मिलि गये, दोउ मिलवत गाइ ॥

नायिका राधा नायक कृष्ण—ध्यान रहे रीतिकाल का प्रत्येक नायक कृष्ण है, प्रत्येक नायिका राधा—के पास अपनी गाय, जगल में चरने के लिए, छोड़ने गई। नायक को ठठोली का इससे अच्छा अवसर और कौनसा मिलता? हँसकर नायिका की गाय हरक दी—भगा दी, जाओ हम नहीं मिलाते। नायिका भी समझ गई, उसने मुस्का कर फिर गाय सौप दी। दोनों के मुस्कराते नयन मिले, दिल मिले, गाय मिलने-मिलाने से ही दोनों मन-प्राण से मिल गए। यहाँ शृंगार रस की पूरी व्यञ्जना हुई है। नायक-नायिका आलम्बन है। एकांत प्राकृतिक वातावरण, अनुभाव पक्ष तथा हर्ष, हास आदि सचारी भाव सब हैं।

हमने ये उदाहरण बिहारी के छटे हुए श्रेष्ठ शृंगारी दोहो में से दिये हैं, बिहारी के अनेक दोहो में जो छिछली रसिकता, कामुकता और भद्दापन है, वह छोड़ दिया है। परन्तु हमारा निवेदन है कि बिहारी के इन श्रेष्ठ दोहो में शृंगार रस तो है, और वह हृदय की स्पृहणीय भाव-वृत्ति के रूप में है, पर वह वैसा उदात्त नहीं है जो होना चाहिए या हो सकता है। कारण स्पष्ट है कि इन तीनों चित्रों में भिन्न-भिन्न उदात्त सचारियों से युक्त प्रेम-भाव की प्रगाढता का विशेष चित्रण नहीं हो पाया। पहले चित्र में नवोढा नायिका का मोह व्यक्त हुआ है, जो दाम्पत्य जीवन का आरम्भिक ऐकान्तिक मोह होता है। यह जीवन की उदात्त वृत्तियों से पुष्ट प्रेम की दशा नहीं कही जा सकती। यही बात अन्य दोनों दोहो के बारे में कही जा सकती है। प्रेम-अन्तर्गत विश्वास, अडिगता, प्रगाढ, व्यापक उदात्त भावानुभूतियों से युक्त जीवन के उदात्त तत्त्व आदि यहाँ नहीं हैं। इस शृंगार-चित्रण से जीवन की ऐसी उदात्त अनुभूतियाँ प्राप्त नहीं होती जो महान् जीवन-

निर्माण से सम्बन्ध रखती है। अतः प्रेम का यह ऐकान्तिक प्रकाशन यद्यपि स्पृहणीय है, पर बहुत उदात्त नहीं माना जा सकता।

अब श्रृंगार का एक और चित्र देखिए। 'गोदान' का आरम्भ प्रेमचन्द ने इस चित्र से किया है—

होरी राम ने दोनों बैलों को सानी-पानी देकर अपनी स्त्री धनिया से कहा—  
गोबर को ऊँच गोडने भेज देना। मैं न जाने कब लौटूँ। जरा मेरी लाठी दे दे।

धनिया के दोनों हाथ गोबर में भरे थे। उपले पाथकर आई थी। बोली—  
अरे, कुछ रस-पानी तो कर लो। ऐसी जल्दी क्या है ?

'तुझे रस-पानी की पडी है, मुझे यह चिंता है कि कहीं अवेर हो गई तो मालिक से भेट न होगी। असनान-पूजा करने लगेंगे, तो घटो बैठे बीत जायगा।'

'इसी से तो कहती हूँ, कुछ जलपान कर लो। और आज न जाओगे, तो कौन हरज होगा ? अभी तो परसो गए थे।'

'तू जो बात नहीं समझती, उसमें टाँग क्यों अडवाती है भाई ! जब दूसरों के पाँवों-तले अपनी गर्दन दबी हुई है, तो उन पाँवों को सहलाने में ही कुशल है।'

धनिया व्यवहार-कुशल न थी। उमका विचार था जिस गृहस्थी में पेट की रोटियाँ भी न मिलें, उसके लिए इतनी खुशामद क्यों ?

उसने परास्त होकर होरी की लाठी, मिरजई, पगडी, जूते और तमाखू का बटुआ लाकर सामने पटक दिये।

होरी ने उसकी ओर आँखें तरेर कर कहा—क्या ससुराल जाना है, जो पाँचो पोसाक लाई है ? ससुराल में भी तो कोई जवान साली-सलहज नहीं बैठी है, जिसे जाकर दिखाऊँ ?

'ऐसे ही तो बड़े सजीले जवान हो कि साली-सलहजें तुम्हें देखकर रीझ जायेगी !'

'तो क्या तू समझती है कि मैं बूढ़ा हो गया ? अभी तो चालीस भी नहीं हुए। मर्द साठे पर पाठे होते हैं।'

'जाकर सीसे में मुँह देखो। तुम जैसे मर्द साठे पर पाठे नहीं होते। दूध-धी अजन लगाने तक को तो मिलता ही नहीं, पाठे होंगे। तुम्हारी दशा देख देख कर तो मैं और भी सूखी जाती हूँ कि भगवान्, यह बूढ़ापा कैसे कटेगा। किसके द्वार भीख माँगेंगे ?'

होरी की वह क्षणिक मुहुता यथार्थ की इस आच में जैसे झुलस गयी। लकड़ी सभालता बोला—साठे तक पहुँचने की नौबत ही न आने पायगी धनिया ! इसके पहले ही चल देगे।'

धनिया ने तिरस्कार किया—अच्छा रहने दो, मत असुभ मुँह से निकालो । तुमसे कोई अच्छी बात भी कहे नो लगते हो कोसने ।’

होरी लाठी कंधे पर रखकर घर से निकला, तो धनिया द्वार पर खड़ी उसे देर तक देखती रही । उसके इन निराशा-भरे शब्दों ने धनिया के चोट खाये हुए हृदय में आतंकमय कपन-सा डाल दिया था । वह जैसे अपने नारीत्व के सम्पूर्ण तप और व्रत से अपने पति को अभयदान दे रही थी । उसके अन्तःकरण से जैसे आशीर्वादों का ब्यूह-सा निकलकर होरी को अपने अन्दर छिपाये लेता था ।”

उदात्त शृंगार रस (दाम्पत्य प्रेम) का कैसा भव्य चित्र है ! धनिया के प्रेम-पणे-हृदय की ऐसी सजीव झाँकी प्राचीन रीतिवादी शृंगारी कवियों में दूढ़े से भी शायद ही मिले । ध्यान देने की बात यह है कि यहाँ ‘सुन्दर युवा नायक-नायिका’ वाला परम्परागत आलम्बनत्व भी नहीं है । उसके अभाव में भी पति-पत्नी का यह आलम्बन कितना स्पृहणीय है, कितना उदात्त और पवित्र है ! जीवन के सघर्ष में, कष्टों में भी बढता हुआ यह अटूट प्रेम, जिसमें प्रिय की शत-शत मंगल कामनाएँ हैं, नारीत्व का सम्पूर्ण तप और व्रत है, निश्चय ही उदात्त है । यह हृदय में एक उदात्त प्रेरणा भरता है । हास, शोक, चिन्ता, आशंका, आशीर्वाद (मंगल-कामना), क्षोभ आदि कितने ही उदात्त संचारी भावों से पुष्ट यह शृंगार रस का भव्य उदात्त चित्र है । रीतिकाल के सुन्दर नायक-नायिकाओं के हजारों चित्र इसके आगे पानी भरते हैं ।

हमने कई बार इस सम्बन्ध में विचार किया है, और ईमानदारी की बात है कि शृंगार के ऐसे चित्रों के मुकाबिले में हमें रीतिकाल के ऐकान्तिक, जीवन-औदात्य से रहित शृंगारिक चित्र—चाहे उनमें अभिव्यक्ति-कला की कितनी ही उच्चता क्यों न हो—फीके लगे हैं । कामातुरतापूर्ण वर्णनों से जो ऐन्द्रिक उद्वेलन होता है, उसमें ही मजा लेने वालों और उसे शृंगार का श्रेष्ठ रूप मानने वालों की बात और है, पर सच्चे अनुभूतिशील प्राणी को हमारे कथन में पूर्ण सत्य प्रतीत होगा । ऐसे उदात्त जीवन-चित्रों में यदि बाह्य सौन्दर्य और कलात्मक सौन्दर्य भी मिल जाय तो कहना ही क्या !

बीभत्स रस <sup>१</sup> आकर्षण और विकर्षण, रुचि और अरुचि तथा प्रेम और घृणा मानव की मूल व्यापक प्रवृत्तियाँ हैं । दृश्यमात्र जगत् की जो वस्तुएँ या प्राणी हमारे सम्पर्क में आते हैं, उनके प्रति हमारा राग पैदा होता है, अर्थात् हमें वे अच्छे लगते हैं या हमें उनसे अरुचि या घृणा होती है, अर्थात् वे हमें बुरे लगते हैं । प्रेम या राग से हम किसी वस्तु या प्राणी के प्रति आकृष्ट होते हैं, रीझते हैं, उसमें गुण ढूँढते

१ इस रस के विस्तृत और सही मनोवैज्ञानिक अध्ययन के लिए हमारा ग्रन्थ ‘बीभत्स रस और हिन्दी साहित्य’ देखें ।

है, उमकी प्रशंसा करते हैं, उसे अपनाने का—पाने का प्रयत्न करते हैं, एडी-चोटी का जोर लगाते हैं और न मिलने पर व्याकुल होते हैं। इसके विपरीत, घृणा के कारण हम किसी व्यक्ति या वस्तु से दूर हटते हैं, उसे देखने पर खीझते हैं, उसमें दोष ढूँढते हैं, उसे दूर रखने का प्रयत्न करते हैं, विवकारते हैं, फटकारते हैं और यहाँ तक कि उसके विनाश से प्रसन्न होते हैं। मानव-जीवन-सरसी में राग-विराग अथवा प्रेम-घृणा की ये दो विरोधी तथापि समजमित तरंगे बराबर चलती रहती हैं। हमारी सामाजिक, नैतिक या धार्मिक धारणाओं तथा आदर्शों के अनुकूल आचरण करने वाले व्यक्ति हमें अच्छे लगते हैं, किन्तु उन आदर्शों को तोड़ने वाले, नीति-विरोधी, अत्याचारी-दुराचारी व्यक्ति हमारी घृणा के पात्र बनते हैं। वास्तव में प्रेम और घृणा की अनुभूतियाँ हमारे दैनंदिन जीवन की सर्वप्रमुख अनुभूतियाँ हैं। प्रेम की तरह घृणा या जुगुप्सा की भावना भी अत्यन्त प्रबल भाव-वृत्ति है। घृणा में वह शक्ति है कि जिससे जीवन की दिशा ही बदल जाती है। ससार का माया-जाल, इसमें व्याप्त धूर्तता, आडम्बर, झूठ-फरेब, अनाचार-व्यभिचार, भ्रष्टाचार, स्वार्थ, उत्कोच, अन्याय, शोषण आदि बुराइयाँ उदात्त घृणा को ही जगाती हैं और इससे बहुत बार व्यक्ति का जीवन-क्रम ही बदल जाता है। वस्तुतः घृणा का भाव प्रेम या रति के बिल्कुल समकक्ष का भाव है। उसमें प्रेम-जितनी ही तीव्रता है, सभवतः उतनी ही व्यापकता है। उसमें अन्य-अन्य भावों को अपने में सम्मिलित कर लेने की तथा विभावपक्ष की उतनी ही व्यापकता और उदात्तता है जितनी प्रेम में। जिस प्रकार प्रेम के अनेक आलम्बन होते हैं, भाई-भाई का प्रेम, मित्र-मित्र का प्रेम, माता-पुत्र व पिता-पुत्र का प्रेम, पति-पत्नी का प्रेम, प्रकृति-प्रेम, देश-प्रेम, और यहाँ तक कि मानव-मानव का प्रेम, उसी प्रकार घृणा-पात्रों (आलम्बनों) की भी कोई सीमा नहीं। बल्कि घृणा का आलम्बन-प्रसार प्रेम से भी अधिक दिखाई देता है—व्यक्ति-चरित्र के प्रति घृणा, सामाजिक बुराइयों के प्रति घृणा, धार्मिक पाखंड, भ्रष्टाचार, अन्याय, अनेक प्रकार के नैतिक पतन और पाप-कर्मों के प्रति घृणा उत्पन्न होती है। यहाँ तक कि कभी-कभी समस्त समाज और सारे जगत् से घृणा प्रकट हो जाती है। मानव-जीवन और यहाँ तक कि स्वीय जीवन से घृणा भी संभव होती है।

किन्तु घृणा या बीभत्सरस का इतना प्राबल्य और महत्व होते हुए भी आश्चर्य है कि प्राचीन आचार्यों ने बीभत्स रस के जीवन-व्यापी रूप पर कुछ विचार नहीं किया। शृंगार रस के सागोपाग विवेचन में उन्होंने जितना अपनी प्रतिभा को लगाया है, उसका सहस्रांश भी बीभत्स रस को नहीं मिला। शृंगारेतर प्रायः सभी रसों का अत्यल्प विवेचन ही आचार्यों ने किया है। बीभत्स रस का तो न वे स्वरूप ही ठीक प्रकार निरूपित कर सके और न लक्षण और उदाहरण ही सही प्रस्तुत कर पाये। उनके द्वारा निरूपित लक्षण और उदाहरण अत्यन्त भ्रांतिपूर्ण

हैं। उन लक्षणों और उदाहरणों से बीभत्स रस की कोई स्वतंत्र सत्ता रस-रूप में प्रतीत ही नहीं होती। प्रायः सब आचार्यों का 'विभावानुभाव'-सम्बन्धी लक्षण-निरूपण भरत-अनुसार ही है—उन्हीं शब्दों में नपा-तुला। 'नाट्यशास्त्र' के ही आधार पर आचार्य विश्वनाथ की निम्न पक्तियाँ ही आज तक बीभत्स रस का स्वरूप या लक्षण बताने में प्रयुक्त होती रही हैं—

जुगुप्सास्थायी भावस्तु बीभत्स कथ्यते रस ।

नीलवर्णमहाकालदैवतोऽयमुदाहृत ॥ २३६ ॥

दुर्गंधमासरुधिरमेदास्यालम्बन मतम् ।

तत्रैव कृमिपाताद्यमुद्दीपनमुदाहृतम् ॥ २४० ॥

निष्ठीवनास्यवलननेत्रसकोचनादय ।

अनुभावास्तत्र मतास्तथा स्युव्यभिचारिण ॥ २४१ ॥

मोहोऽपस्मार आवेगो व्याधिश्च मरणादय । —साहित्यदर्पण

अर्थात् "बीभत्स रस उसे कहते हैं जिसका स्थायी भाव जुगुप्सा है, वर्ण नील तथा जिसके देवता महाकाल है। इसके आलम्बन दुर्गंधमय मास, रक्त, मेद (चर्बी) है। उनमें कीड़े पडना आदि ही इसका उद्दीपन माना जाता है। निष्ठीवन (धुकना), आस्यवलन (मुँह फेरना), नेत्र सकोच (आँखें मूंदना) आदि-आदि इसके अनुभाव हैं और मोह, अपस्मार, आवेग, व्याधि तथा मरण आदि इसके व्यभिचारी भाव हैं।"

बीभत्स रस की प्रायः यही व्याख्या आज तक विद्वान् करते आ रहे हैं। प्रायः सभी आधुनिक हिन्दी समीक्षकों और रस-व्याख्याताओं ने भी इसी प्राचीन परम्परा का अध-अनुकरण किया है। रीतिकाल के लक्षण-ग्रंथों में ही नहीं, आधुनिक युग के 'रसकलश', 'साहित्यालोचन', 'नवरस' आदि ग्रंथों में भी बीभत्स रस का यही स्वरूप बताया गया है—प्रायः उन्हीं शब्दों में। इस रस का मनोवैज्ञानिक दृष्टि से अब तक अध्ययन नहीं किया गया था। हमने यह प्रथम प्रयास अपने शोध-प्रबंध 'बीभत्स रस और हिन्दी साहित्य' में किया है।

रस प्रवृत्त्यात्मक होता है, अर्थात् रस-युक्त वर्णन पढ़ने-सुनने या देखने में हमारी बार-बार प्रवृत्ति होती है। क्या हम रक्त-मास-मज्जा आदि दुर्गंधयुक्त वस्तुओं को देखने के लिए प्रेक्षागृह में जाना पसंद करेंगे? खेद है कि आचार्य रामचन्द्र शुक्ल जैसे रस सिद्ध आचार्य ने भी बीभत्स रस का अवलोकन युद्ध-भूमि अथवा शमशान में पड़े हुए शवों, कटे हुए कब्रों आदि में ही किया है। जायसी के 'पद्मावत' का अध्ययन करते हुए उन्होंने भी युद्धभूमि में मृत शरीरों को नोचने वाले गीधों-गीदड़ों आदि के मास-भक्षण में ही बीभत्स रस का उदाहरण ढूँढा है। आश्चर्य है कि राजा कुंभलनेर और उसकी कुटनी तथा अज़ाउद्दीन के घृणित कृत्यों और चरित्रों में उन्हें

बीभत्स रस का अनुभव नहीं हुआ। यही बात बीभत्स रस पर विचार करने वाले हिन्दी के अन्य सब आलोचकों के बारे में कही जा सकती है।

अब तक विद्वान् जुगुप्सा के स्वरूप को केवल वस्तुगत ग्लानि के रूप में ही ग्रहण करते रहे हैं। वस्तुगत ग्लानि का सम्बन्ध शारीरिक अनुभूति तक ही सीमित रहना है। जैसे, मास-मज्जा-रुधिर को देखकर घ्राण आदि इन्द्रियाँ विकल हो जाती हैं। किसी वैष्णव को लहमुन-मास आदि खाना तो दूर, देखने-मात्र से मतली होने लगती है। खाना खाते हुए यदि हमारे सामने गदे-मैले की मोटर आ जाय, तो उमकी बदबू से इन्द्रिय विकलता का अनुभव करते हुए हम खाना छोड़ने को तैयार हो जाते हैं। घ्राण-नेत्र आदि पर आधारित यह ग्लानि काव्यगत स्थायी भाव नहीं मानी जा सकती। हमने पहले ही निवेदन किया है, स्थायी भाव उदात्त स्पृहणीय वृत्ति है। इन स्थूल दुर्गंधयुक्त वस्तुओं में आस्वाद्यता का नितान्त अभाव है। जैसे गली-सड़ी बदबूदार वस्तुओं को हम प्रत्यक्ष देखना या सूँघना नहीं चाहते, वैसे ही काव्य में उनका वस्तुगत स्थूल चित्रण पढ़ने या देखने में आनन्द अनुभव नहीं कर सकते।

काव्यानन्द लौकिक अनुभूति नहीं है। वस्तुगत ग्लानि का अनुभव शारीरिक होने से लौकिक ही है। अतः स्थूल वस्तुगत ग्लानि बीभत्स रस का स्थायी भाव नहीं हो सकती। मानसिक घृणा ही स्थायी भाव है। वस्तुगत ग्लानि या जुगुप्सा तभी रसदशा को प्राप्त होगी जबकि वह मानसिक घृणा से सम्बद्ध होगी। कोई व्यक्ति मैले-कुचैले कपड़े पहने हो, तो उसके प्रति अधिक-से-अधिक शारीरिक ग्लानि ही उत्पन्न होगी। अब यदि हमें पता चला कि वह अत्यन्त कजूस है, लाखों रुपये जमीन में गाड़े रखता है, न आप खाता-पहनता है, न घर वालों को खाने-पहनने को देता है, तो वह हमारी मानसिक घृणा का पात्र होगा। उसका इस रूप में चित्रण ही रसानुभूति का विषय होगा। शारीरिक ग्लानि इस मानसिक घृणा के साथ संचारी बन जायगी। अतः मानसिक घृणा ही बीभत्स रस का स्थायी भाव मानना चाहिए, क्योंकि इसमें ही उदात्तता है, यही स्पृहणीय और आस्वाद्य है। शारीरिक ग्लानि केवल संचारी भाव है। आचार्यों ने इस शारीरिक ग्लानि को ही स्थायी भाव मानने की भूल की है।

विद्वानों को काव्य में जहाँ-कहीं मास-मज्जा-रक्त-कबन्ध आदि का वर्णन मिला है, वही बीभत्स रस का उदाहरण मानने की उन्होंने भूल की है। बीभत्सता को ही बीभत्स रस मानने की बहुत भूल हुई है। कोई दृश्य बीभत्स अर्थात् बुरा-भद्दा या सडाधयुक्त हो सकता है, पर यह आवश्यक नहीं कि वह बीभत्स रस की अनुभूति कराये। रक्त और मास में बीभत्सता ही नहीं बल्कि बीभत्स रस बताने की प्रवृत्ति से ही प्रभावित होकर डा० रामकुमार वर्मा ने सूफ़ी प्रेम-काव्य में रस पर विचार करते हुए कहा है—“प्रेम-काव्य के वियोग-शुगार में कहीं-कहीं बीभत्स

चित्रावली के भी दर्शन हो जाते हैं। मास और रक्त का वर्णन तो विरह-वर्णन में अवश्य ही रहता है। हिन्दू-दृष्टिकोण में शृंगार रस के स्थायी भाव रति से मास और रक्त की भावना का सामंजस्य ही ही नहीं सकता। अतः शास्त्रीय दृष्टिकोण से प्रेम-काव्य में रस-दोष आ जाता है। शत्रु और मित्र रस समान रूप से साथ प्रस्तुत किये जाते हैं।”<sup>१</sup>

सूफी वियोग-वर्णन में रक्त-मास के उल्लेख से बीभत्स रस कैसे प्रकट हो गया, यह बहुत सोचने पर भी हमारी समझ में नहीं आ सका। बीभत्सता तक ही बात रहती तो भी था, पर बीभत्स रस मानना सर्वथा अयुक्त है।

आचार्यों के बीभत्स रस-सम्बन्धी आलम्बन सर्वथा अमनोवैज्ञानिक है। इन प्राचीन आलम्बनों को स्वीकार करने में एक और कठिनाई यह है कि आज के युग में हम जीवन की यथार्थता अर्थात् जीवन के यथार्थ रूप को ही अपनी अनुभूति का विषय बना सकते हैं। रक्त-मासादि का भक्षण करने वाले पिशाच और पिशाचिनियों का आज के जीवन में अस्तित्व ही नहीं है। आज भी समाज में पिशाच है—खून चूसने वाले पिशाच, मास नोचने वाले गीध है, पर निश्चय ही वे उन पुराने पिशाचों से भिन्न रूप में अपना आलम्बनत्व सिद्ध करते हैं। ये शोषक-पिशाच वास्तविक मानसिक घृणा जगाते हैं। उनका आलम्बनत्व उदात्त भावानुभूति का विषय बनता है। अतः प्राचीन स्थूल आलम्बनों के स्थान पर इन मानसिक आलम्बनों को ही बीभत्स रस के आलम्बन समझना चाहिए। बीभत्स रस के आलम्बनों की कोई इयत्ता नहीं। घृणित आचरण वाला कोई व्यक्ति, कोई भी घृणित कर्म अथवा घृणित सामाजिक, धार्मिक रूढ़ परम्परायें या रीति-रिवाज आदि बीभत्स रस के आलम्बन हो सकते हैं। व्यक्ति की दृष्टि से जैसे देश-सेवक, राष्ट्रनायक, सुधारक, सदाचारी, परोपकारी आदि सद्गुणी व्यक्ति हमारी श्रद्धा, प्रेम अथवा प्रशंसा के भाजन बनते हैं, उसी प्रकार देशद्रोही, दुराचारी, दुष्ट, लम्पट, झूठे, पाखण्डी, विलासी, वेश्यागामी, मानव-शोषक, पुरातनपथी, रिश्वतखोर, स्वार्थी, क्रोधी, व्यभिचारी आदि अनेक प्रकार के दुर्गुणी व्यक्ति हमारी घृणा और निन्दा के पात्र होते हैं। मुझे लगता है कि बीभत्स रस का आलम्बन-पक्ष शृंगार, करुण आदि किसी भी रस से कम व्यापक नहीं है, अधिक विस्तृत चाहे हो।

प्राचीन आचार्यों ने अपनी स्थूल रक्त-मास वाली सीमित धारणा के कारण ही दुर्गंधयुक्त मासादि में कीड़े पड़ने आदि को ही बीभत्स रस का उद्दीपन-विभाव कहा है। परन्तु हमें आचार्यों की यह धारणा अमान्य है। बीभत्स रस के मानसिक

१ डा० रामकुमार धर्मा हिन्दी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, पृ० ४७५  
(द्वि० स०)

स्थायी भाव का उद्दीपन भी केवल स्थूल नहीं माना जा सकता। कीड़े-पडी वस्तुएँ लौकिक ध्वनि का ही विषय होती हैं। वास्तव में बीभत्स रस के आलम्बन अर्थात् दुराचारी, दुष्ट दुर्गुणी व्यक्तियों के अनेकानेक दुर्गुण, दुराचरण और बीभत्स चेष्टाएँ ही उसके अन्तरग उद्दीपन होंगे। बीभत्स रस में जो कारण आलम्बनत्व बनाते हैं, उन्हीं की अधिक मात्रा उद्दीपन सिद्ध होती है। जैसे, यदि कोई व्यभिचारी किसी अबला पर बलात्कार करना है तो उसका आलम्बनत्व यद्यपि पुष्ट है, तो भी यदि वह अपनी कामवासना की पूर्ति में इतना निर्दय हो जाता है कि वह उसे जान से ही मार डालता है, तो उसके इस और दुष्कृत्य में हमारी घृणा और भी उद्दीप्त होगी। दुष्कृत्यों की जितनी मात्रा बढ़ती जायगी, हमारी घृणा भी उतनी ही उद्दीपित होती जायगी। इस अन्तरग उद्दीपन-विभाव के अतिरिक्त बाह्य उद्दीपन, अन्तरग विभाव के आधार बिना, अपने में स्वयं घृणा का विषय या उद्दीपन नहीं बन सकते। ये बाह्य उद्दीपन भी कई रूपों में प्रकट होते हैं—आलम्बन की विद्रूपता, विद्रूप चेहरा, गन्दे कपड़े आदि, बाह्य वातावरण, जैसे चकले की गन्दी गली या वेश्या या मद्यप का दुर्गन्धपूर्ण कमरा या अन्य वस्तु आदि। एक उदाहरण से स्पष्ट करे। एक विलासी-व्यभिचारी व्यक्ति के कमरे में एक कवि जाता है। वहाँ वह उक्त व्यक्ति का शराब में गुञ्ज तथा विलासिता में मग्न देखता है। कवि की उसके प्रति घृणा उद्दीप्त होती है। यदि कवि को पता चलता है कि उस पिशाच ने एक भोली-भाली लड़की को कैद कर रखा है, तो कवि की घृणा इस अन्तरग उद्दीपन-विभाव से और भी उद्दीप्त होगी। उस कमरे में टंगे तारियों के नगे चित्र, उस विलासी की विकृत आकृति, तथा शराब आदि की बदबू बाह्य उद्दीपन-विभाव होंगे और ये भी उसके प्रति कवि की घृणा को बढ़ायेगे। इन नगे चित्रों तथा विकृत आकृति आदि का सम्बन्ध भी अन्तरग उद्दीपन-विभाव से स्पष्ट है।

जिस प्रकार आल्लादक-सुन्दर प्राकृतिक दृश्य तटस्थ रूप में आलम्बन बन जाते हैं, और प्रकृति का तटस्थ आलम्बनगत चित्रण आल्लादक होने से रसानुभूति का विषय बन जाता है, उसमें आकर्षण रहता है, उस प्रकार विकृत, भोड़े दुर्गन्धयुक्त बीभत्स दृश्य अपने तटस्थ रूप में आल्लादक नहीं हो सकते, क्योंकि इनमें हमारा मन नहीं रम सकता।

बीभत्स रस में अनुभावों की भी सीमा नहीं। वाचिक अनुभावों के रूप में वाणी से फटकार, धिक्कार, 'शी शी,' 'छि छि' की ध्वनि, अपशब्द (गाली देना), अभिशप्त करना, व्याज-स्तुति, व्यग्योक्ति, निन्दा करना आदि अनेक रूपों में वाचिक अनुभाव के रूप में तथा दूर हटना, भागना, घृणित कार्य से रोकने के लिए हाथ उठाना, नाक-भौं चढाना, नाक बन्द करना, धूकना, कान पर हाथ रखना, आँखें मूँदना, आँखें फेर लेना, ठोकर मारना, धकेलना, घृणित वस्तुओं को नष्ट करना (जैसे, शराब के घड़े फोड़ देना), सामाजिक बुराइयों को समाप्त करने के लिए भाग-दौड़



आदि अनेक रूपों में बीभत्स रस के शारीरिक अनुभाव प्रकट हो सकते हैं। इसी प्रकार प्रायः सभी सात्त्विक अनुभाव भी बीभत्स रस में प्रकट हो सकते हैं, जैसे आश्चर्य-मिश्रित घृणा से स्तम्भ, भयमिश्रित घृणा से कप, रोमांच, घृणा के आलम्बन की समाप्ति पर हर्ष उत्पन्न होने से भी रोमांच हो सकता है, घृणा-पात्र को फटकारने में आवेश के कारण स्वर-भंग, कप आदि, आत्मग्लानि (अपने कुकर्म पर आत्मग्लानि को हमने घृणा का ही विषय माना है) में लज्जा के कारण विवर्णता, आत्मावमानना और पश्चात्ताप की हलाई में अश्रु आदि सात्त्विक अनुभाव सहज संभव हैं। इनके अतिरिक्त किसी व्यक्ति की घृणित बातों के सुनने में अरुचि के कारण ऊबाहट से जभाई लेना, घृणा से भरकर जी मतलाना, उबकाई आना आदि अन्य मानसिक अनुभाव भी प्रकट होते हैं।

बीभत्स रस में सचारी भावों की भी कोई सीमा नहीं। मोह, प्रेम आदि एकाग्र सचारी को छोड़कर प्राचीन आचार्यों के सभी सचारी भाव बीभत्स रस में प्रकट हो सकते हैं। प्राचीन आचार्यों ने मोह का अभिप्राय 'चित्त की विकलता' लेकर उसे बीभत्स रस का सचारी बताया था, परन्तु हमें मोह का परम्परागत लक्षण अमान्य है। मोह से अभिप्राय है अध-आकर्षण या अध-अनुराग। अनुराग का घृणा से विरोध होने के कारण, मुझे मोह सचारी की उपस्थिति बीभत्स रस में संभव प्रतीत नहीं होती। शेष सब सचारी बीभत्स रस में प्रकट हो सकते हैं। बीभत्स रस की व्यापकता में क्या संदेह हो सकता है? इतने सचारी भाव शृंगार को छोड़कर शायद ही अन्य किसी रस में प्रकट हो सकते हैं।

बीभत्स रस के बारे में एक यह भ्रांति भी प्रचलित है कि इसका चित्रण साहित्य में कम होता है। इस भ्रांति का कारण भी इस रस के बारे में वही परम्परागत दृष्टिकोण ही है। वास्तव में बीभत्स रस का प्रकाशन साहित्य में प्रचुर मात्रा में मिलता है। आधुनिक युग में तो जीवन के प्रति यथार्थवादी दृष्टिकोण होने के कारण, समाज और जीवन की अनेक समस्याओं का चित्रण साहित्य में हुआ है, हो रहा है। अतः सामाजिक विकृतियों के रूप में घृणा का प्रसार आधुनिक साहित्य की विशेषता ही है। हमारे लेखकों ने समाज की गली-सड़ी रूढ़ियों, दूषित परम्पराओं तथा भिन्न-भिन्न सामाजिक, धार्मिक तथा सांस्कृतिक बुराइयों एवं वैयक्तिक दूषित मनोवृत्तियों को आधुनिक साहित्य में उभार कर रख दिया है। समाज और जीवन की समस्त बुराइयों के प्रति उनकी घृणा फूट निकली। अतः हमारे आधुनिक साहित्य में बीभत्स रस का खूब चित्रण हुआ है। समाज के भिन्न-भिन्न पहलुओं, अनेक अंगों तथा जीवन की अनेक समस्याओं का अध्ययन बीभत्स रस के अध्ययन से हो जाता है। प्रेमचन्द-जैसे सामाजिक कथाकारों का बीज भाव घृणा ही है। उन्होंने जीवन की सैकड़ों समस्याएँ और उनके भिन्न-भिन्न रूप इस घृणा भाव के आश्रय ही प्रकाशित किये हैं। हमारे प्राचीन आचार्य जीवन की भिन्न-भिन्न परिस्थितियों

मे बीभत्स रस का अवलोकन नहीं कर सके थे। मानवता-शोपी बुराइयो के प्रति पाठक के मन में घृणा जगाकर उनके उन्मूलन की प्रेरणा देना ही यथार्थवादी साहित्य का उद्देश्य बनता है। इससे स्पष्ट है कि बीभत्स रस जीवन-निर्माण की अद्भुत उपयोगी शक्ति रखता है। रस-सिद्धांत के विरोधियों को हम बताना चाहते हैं कि आज के साहित्य की परख के लिए—उसमें व्यक्त जीवन की अनेक धाराओं को परखने के लिए उदात्त रस का मानदण्ड पूर्ण समर्थ है।

अब बीभत्स रस के उदात्त रूप के एक-दो उदाहरण केवल प्रेमचन्द के 'गोदान' से ही देकर हम इस विषय को समाप्त करेंगे। प्रेमचन्द की अंतिम और सर्वश्रेष्ठ रचना 'गोदान' महाजनी शोषण, जमींदारी शोषण, धार्मिक शोषण और वर्ग-विषमता की मुंह-बोलती तस्वीर है। 'गोदान' कृषक-जीवन की अत्यन्त कष्टमय कहानी है। कष्टमय परिस्थितियाँ अधिकतर शोषण, अत्याचार और अन्याय का परिणाम हैं। अतः इस उपन्यास में यद्यपि प्रधान रस कष्टमय ही है, किन्तु उसके साथ-साथ बीभत्स रस की व्याप्ति भी आद्योपात्त है। इसमें अनेक प्रकार के अनेक आलम्बन हैं। गरीबों का शोषण करने वाले, बेगार लेने वाले तथा अपने धनुष-यज्ञ आदि धार्मिक या सामाजिक विनोद के लिए गरीबों से जबरदस्ती चन्दा लेने वाले रायसाहब अमरपाल सिंह, उनके बेईमान, आचार-भ्रष्ट और गरीबों पर अत्याचार करने वाले, लगान-वसूली की रसीद न देकर दोबारा वसूली चाहने वाले, गरीबों से बेगार लेने और दरपदाँ व्यभिचार करने वाले नोखेराम-जैसे कारिन्दे, मगरू शाह, पंडित दातादीन तथा झिगुरी सिंह जैसे निदयी सूदखोर, पटेश्वरी-जैसे स्वार्थी और लोभी पटवारी, परम्परापथी अन्यायी और स्वार्थी पंच, रिश्वतखोर, स्वार्थी और अन्यायी पुलिस दारोगा, धर्म की ओट में शोषण करने वाले, चालबाज तथा छुआ-छूत और ऊँच-नीच मानने वाले स्वार्थी पंडित दातादीन और उनके लम्पट पुत्र मातादीन, किसानों की ऊँच कम तोलने वाले, मजदूरों का शोषण करने वाले और रसिक-लम्पट बेईमान मिल मालिक खन्ना, तिलकधारी ढोगी और लम्पट ब्राह्मण, काश्मीरी गण्डू की स्वच्छन्द लडकियाँ, स्वार्थी और दुर्बल-प्रकृति पत्रकार ओकारनाथ आदि अनेक पात्र घृणा के पूर्ण आलम्बन हैं। इन विविध आलम्बनों से इस उपन्यास का दूसरा प्रमुख रस बीभत्स रस ही उभरता है। जबरदस्ती बेगार लेने वाले रायसाहब का एक बीभत्स रूप देखिए। एक चपरासी रायसाहब से आकर कहता है कि "बेगारों ने काम करने से इनकार कर दिया है, कहते हैं, जब तक हमें खाने को न मिलेगा, हम काम न करेंगे"।

"राय साहब के माथे पर बल पड़ गए। आँखें निकाल कर बोले—चलो, मैं उन दुष्टों को ठीक करता हूँ। जब कभी खाने को नहीं दिया गया, तो आज यह नई

बात क्यों ? एक आने रोज के हिमात्र से मजूरी मिलेगी, जो हमेशा मिलती रही है, और इस मजूरी पर उन्हे काम करना होगा, मीधे करे या टेढे”<sup>१</sup> ।

हीरा ने ईर्ष्यावश होरी की गाय को जहर दे दिया और स्वयं भाग निकला । पुलिम दारोगा तो ऐसे अवसरो की तलाश में ही होते हैं, खबर पाते ही आ धमके । उन्हे तहकीकात से क्या गरज, अपना हलुआ-मादा बनाने से ही मतलब है । होरी से पैसा एठने के लिए दारोगाजी तलाशी लेने की बात चलाते हैं । दम्बू होरी अपनी मरजाद रखना चाहता है । गाँव के पच भी लूट-खसूट में दारोगा के साथ लग जाते हैं । वे होरी को कहते हैं कि निकालो जो कुछ देना हो, यो गला न छूटेगा । पर बेचारा होरी दे तो कहाँ से ? जहर खाने को भी उसके पाम एक पैसा नहीं । पचो में सलाह होती है, और दारोगा को देने के लिए तीस रुपये होरी को उधार दे दिए जाते हैं । इनमें आधा हिस्सा चार पचो का ठहरा । होरी ने रुपये लिए और अगौछे के कोने में बाँध, प्रसन्न-मुख आकर दारोगा जी की ओर चला ।

‘सहमा धनिया झपटकर आगे आई और अगौछी एक झटके के हाथ उसके हाथ से छीन ली । सारे रुपये जमीन पर बिखर गए । नागिन की तरह फुकार कर बोली—ये रुपये कहाँ लिये जा रहा है, बता । भला चाहता है, तो सब रुपये लौटा दे, नहीं कहे देती हूँ । घर के परानी रात-दिन मरे और दाने-दाने को तरसे, लत्ता भी पहनने को न मयस्मर हो और अँजुली भर रुपये लेकर चला है इज्जत बचाने । दारोगा तलाशी ही तो लेगा । ले-ले जहाँ चाहे तलाशी । एक तो सौ रुपये की गाय गयी, उस पर यह पलेथन ! वाहरी तेरी इज्जत !”

‘होरी खून का घूँट पीकर रह गया । सारा समूह धर्रा उठा । नेताओ के मिर भुक गए और दारोगा का मुँह जरा-सा निकल आया । अपने जीवन में उसे ऐसी लताड न मिली थी । मगर दारोगा जी इतनी जल्द हार मानने वाले न थे । खिसियाकर बोले—मुझे ऐसा मालूम होता है, कि इस शैतान की खाला ने हीरा को फँसाने के लिए खुद गाय को जहर दे दिया ।

‘‘धनिया हाथ मटकाकर बोली—हाँ, दे दिया । अपनी गाय थी, मार डाली, फिर ? तुम्हारे तहकियात में यही निकलता है, तो यही लिखो । पहना दो मेरे हाथों में हथकड़ियाँ । देख लिया तुम्हारा न्याव और तुम्हारे अक्कल की दौड । गरीबो का गला काटना दूसरी बात है, दूध का दूध और पानी का पानी करना दूसरी बात ।”

‘नेताओ ने रुपये चुनकर उठा लिये थे और दारोगा जी को वहाँ से चलने का इशारा कर रहे थे । धनिया ने एक ठोकर और जमाई—जिसके रुपये हो ले जाकर उसे दे दो । हमें किसी से उधार नहीं लेना है । और जो देना है तो उसी से लेना । मैं दमडी भी न दूँगी, चाहे मुझे हाकिम के इजलास तक ही चढना पड़े । हम

बाकी चुकाने को पचीस रुपये माँगते थे, किसी ने न दिया। आज अजुन भर रुपये ठनाठन निकाल दे दिये। मैं सब जानती हूँ। यहाँ तो बाँट-बखरा होने वाला था। सभी के मुँह मीठे होते। ये हत्यारे गाव के मुखिया हैं, गरीबों का खून चूसने वाले। मूद-बयाज, डेढी सवाई, नजर-नजराना, घूस-घास जैसे भी हो, गरीबों को लूटो।”<sup>१</sup>

इस उद्धरण में रिश्वतखोर वेईमान दारोगा और गाँव के पचो की काली कर्तूतो का सजीव चित्र उपस्थित हुआ है और बीभत्स रस की पूर्ण व्यञ्जना होती है। होरी की पत्नी धनिया आश्रय है, दारोगा और पच आलम्बन। दारोगा और पचो की गाँठ साँठ, दारोगा-द्वारा धनिया को बमकाना आदि उद्दीपक कार्य है। धनिया का झपटना, हाथ मटका कर फटकारना आदि शारीरिक तथा धिक्कारपूर्ण कथन वाचिक अनुभाव है। अमर्ष, क्रोध, व्यग्य, धीरता, साहस आदि सचारी भी स्पष्ट है।

उपर्युक्त सभी आलम्बनों से बीभत्स रस की पूर्ण व्यञ्जना इस उपन्यास में स्थान-स्थान पर पाई जाती है। घृणा के अनेक रूप—व्यग्य-मिश्रित घृणा, जैसे झुनिया-द्वारा एक पण्डित जी के साथ आपत्ती सुनाने का प्रसंग, हास्यपूर्ण घृणा, जैसे गोबर और गाँव के अन्य युवकों द्वारा नोखेराम आदि की नकले रचकर खिल्ली उड़ाना, गोबर और धनिया की अनेक उक्तियों में क्षोभपूर्ण घृणा आदि—‘गोदान’ में चित्रित हुए हैं।

आदि कवि बाल्मीकि का आदि श्लोक शोक का नहीं, घृणा का उदाहरण है। आदि कवि का निम्न श्लोक आज तक विद्वानों द्वारा शोक या करुण रस का उदाहरण माना जाता है—

‘मा निपाद प्रतिष्ठा त्वमगम शाश्वती समा ।

यत् क्रौचमिथुनादेकमवधी काममोहितम् ॥’

अर्थात् रे व्याध, तुझे अनन्तकाल तक कभी भी ससार में प्रतिष्ठा न मिले, तूने काममोहित क्रौच पक्षी के जोड़े में से एक के बध का जघन्य कार्य किया है। इस श्लोक को करुण रस का उदाहरण मानना भ्रांति ही है। वास्तव में इस श्लोक में ऋषि-द्वारा व्याध की भर्त्सना ही व्यञ्जित हुई है। यहाँ आलम्बन व्याध है। करुण रस का उदाहरण तभी होता, यदि आदि कवि की दृष्टि क्रौच-बध पर केन्द्रित होती। अतः यद्यपि करुणा भी साथ में है, पर श्लोकगत अभिव्यक्ति घृणा की ही हुई है। यदि कोई यह समझे कि करुणा ही भर्त्सना का आधार है, इसलिए करुण रस माना गया है, तो भी ठीक नहीं। प्रश्न उठता है कि यदि व्याध का तीर क्रौच पक्षी को न लगता, निशाना चूक जाता और पक्षी का बध न होता तो क्या ऋषि की अनुभूति न जगती? क्या उस सुरत में श्लोक न फूटता? क्या करुणा के

कारण ही श्लोक फूट निकला है ? हमारा निश्चित मत है, क्रोध-वध के अभाव में कम्पना न जगने पर भी सहृदय ऋषि की फटकार अवश्य ही व्यजित होती। व्याव को नशाना लगाते देखना—वध का जघन्य काय करते देखना, कार्य का उपक्रम देखना ही घृणा व्यजित करने के लिए पर्याप्त अवसर था, अतः ऋषि की यह फटकार अवश्य ही श्लोक बनकर फूट निकलती। हाँ, अवश्य फूट निकलती, क्योंकि निश्चय ही ऋषि सहृदय है और उनकी दृष्टि में पक्षी को मारना भी बुरा है और मारने का प्रयत्न करना भी जघन्य है। अतः कारुणिक परिणाम के अभाव में ऋषि का घृणा भाव ही व्यजित होता। ऋषि ने इस श्लोक में व्याव को अभिषप्त किया है। अतः यहाँ उनकी घृणा क्षोभयुक्त है। क्रोध का उग्र रूप उसमें नहीं, क्योंकि ऋषि ने क्षुब्ध होकर ही शाप दिया है।

इस प्रकार बीभत्स रस के उदात्त स्वरूप का स्पष्ट परिचय हुआ होगा। इस रस के चित्रण से काव्य साहित्य में स्वतः ही उदात्तता आती है, क्योंकि मानसिक घृणा का सम्बन्ध अनिवार्य रूप से हमारे नैतिक आदर्शों से होता है। इस रस का महत्त्व कौन झुठला सकता है ?

**वीर रस**—वीर रस की उदात्तता में किसे सदेह हो सकता है ? इसका उदात्त रूप स्पष्ट ही है। इसका आलम्बन-पक्ष और आश्रय-पक्ष दोनों ही उदात्त होते हैं। वीर रस आश्रय-प्रधान होता है, क्योंकि इसमें काव्यगत आश्रय की स्थिति आवश्यक होती है और आलम्बन की अपेक्षा सहृदय का ध्यान अधिकतर आश्रय के कर्मों पर रहना है। काव्यगत आश्रय से हमारा तादात्म्य रहता है। वीर रस के स्थायी भाव में उदात्तता स्पष्ट ही रहती है। किसी असाधारण सत्कर्म में साहसपूर्ण उत्साह ही वीर रस का स्थायी भाव है। इसमें कर्म की असाधारणता और उच्चता आवश्यक है। प्राचीन आचार्यों ने केवल उत्साह को ही वीर रस का स्थायी भाव बताया था, उसके साथ साहस की बात स्पष्ट शब्दों में नहीं कही थी, परन्तु उनके उत्साह का स्वरूप साहसपूर्ण उत्साह ही है। अतः केवल उत्साह स्थायी भाव नहीं है, साहस के मिश्रण से ही वह स्थायी भाव बनता है। डाकुओं और चोरों के साहसपूर्ण कर्म वीरता का विषय नहीं कहला सकते, क्योंकि वीरता सदा सत्कर्म-सापेक्ष होती है। मामूली-मामूली बातों पर तलवार खींच लेने वाले, आपस में योही झगड़ते रहने वाले राजपूतों की वीरता का यह रूप कदापि प्रशंसनीय नहीं हो सकता। 'पृथ्वीराज-रासो' में पृथ्वीराज के चाचा जब अन्य वश के व्यक्ति को अपने सामने मूँछों पर ताव देते देखते हैं तो उसका मिर ही धड़ से उड़ा देते हैं। यह कहाँ की वीरता है ? किसी अबला या निर्बल प्राणी पर प्रदर्शित की गई वीरता भी प्रशंसनीय नहीं। इसीसे हमारी प्राचीन युद्ध-नीति में स्त्री, ब्राह्मण, सोये हुए या निहत्थे प्राणी पर प्रहार या उन से युद्ध करना वर्जित था। शत्रु-पक्ष को चुनौती देकर युद्ध करना ही

उत्तम वीरता का लक्षण माना जाता था। सारांश यह कि स्थायी भाव साहसिक उत्साह का उदात्त रूप सत्कर्मों के प्रति ही प्रकट हो सकता है।

इस उत्साह का आलम्बन मुख्य रूप से कर्म है। उस कर्म से सम्बन्धित व्यक्ति भी आलम्बन होता है, और कर्म भी। जैसे, युद्ध-वीर में आक्रमणकारी शत्रु और उसके आक्रमण का प्रतिकार-रूप कर्म दोनों ही आलम्बन रहेगे। असाधारण कर्मों की कोई सीमा नहीं है। इन कर्मों के आलम्बन की विविधता के ही कारण वीर रस के भी कई रूप हो सकते हैं। प्राचीन आचार्यों ने युद्ध-वीर, दया-वीर, दान-वीर और धर्म-वीर ये चार भेद किये हैं। दया वीर और दान वीर प्रायः समानता लिये हुए हैं। कर्म वीर यद्यपि ये सब होते हैं, पर कर्म पर अधिक बल होने से कर्म वीर अलग भेद माना जा सकता है। युद्ध-वीरता में प्रतिनायक और उससे प्रतिकार का कर्म आलम्बन होता है, दया वीर में दुखी असहाय प्राणी तथा उनकी सहायता और सेवा का कर्म आलम्बन बनता है, धर्म की रक्षा के लिए जो वीर अपना बलिदान तक दे देते हैं, उन्हें धर्म-वीर कहा जा सकता है। ऐसे वीरों के सामने धर्म की रक्षा का गुरुतर कर्म ही आलम्बन होता है। किसी असाधारण कर्म की सिद्धि में जो प्राणी अपनी जान जोखिम में डालकर सतत लगा रहता है, वह कर्मवीर कहा जाता है, जैसे ऊँची-ऊँची पर्वत-चोटियों पर चढ़ना, भयानक अज्ञात स्थानों की खोज के लिए निकलना आदि। वीर रस के ये सब आलम्बन उदात्त होते हैं, अर्थात् हमारी उदात्त उत्साह-वृत्ति को जगाते हैं, हम में कठिनाइयों, सफ़टों तथा अन्याय-अत्याचारों का सामना करने का उत्साह एव साहस भरते हैं। जो कार्य हमारे पुरुषत्व को चुनौती देते हैं, वे सब वीर रस के आलम्बन बनते हैं। उच्च स्वाभिमान की रक्षा का प्रयत्न भी वीरता के अन्तर्गत आयागा।

संचारियों में गर्व एक प्रबल भाव है। वीर रस के संचारी-रूप में इसका बहुत सुन्दर आगमन होता है। इसके कुछ उदाहरण प्रस्तुत करता हूँ। उर्दू के प्रसिद्ध कवि गालिब के बारे में कहा जाता है कि उनमें गर्व या स्वाभिमान की भावना खूब थी। सन् १८४२ की बात है, दिल्ली कॉलेज, दिल्ली में फारसी के प्रोफेसर की नियुक्ति होनी थी। इस स्थान के लिए मिर्जा गालिब को बुलाया गया। गालिब पालकी में सवार होकर सेक्रेटरी मि० टॉमसन की कोठी पर पहुँचे और अपने आने की सूचना दी। साहब ने तुरन्त बुला लिया, मगर मिर्जा गालिब पालकी से उतर कर इसी इन्तजार में ठहरे रहे कि सेक्रेटरी साहब खुद स्वागत करते हुए लेने आयेगे। मगर साहब न लेने आए और न ही मुलाकात के बाद पालकी तक छोड़ने आये। गालिब के स्वाभिमान को ठेस पहुँची और इसी कारण उन्होंने नौकरी से जवाब दे दिया।

श्री पृथ्वीनाथ शर्मा की कहानी 'उदय-अस्त' का एक उदाहरण और लीजिए। इस कथा में कलाकार के स्वाभिमान का बहुत भव्य चित्रण हुआ है। कलाकार कमलेश्वर बीमारी और दरिद्रता की अत्यन्त दारुण अवस्था में मृत्यु-शय्या पर पड़ा

है। फिर भी वह अपनी कला के प्रशंसको या किसी अन्य व्यक्ति से सहायता-स्वरूप एक पैसा भी स्वीकार नहीं करता। इच्छा न होते हुए भी, वह अपने प्राणों से भी प्रिय दो चित्रों को बेचने पर विवश होता है, सहायता-रूप में कुछ नहीं लेता। इस कथा को पढ़ने पर मेरे मन में प्रश्न उठा कि कलाकार का यह स्वाभिमान, जो इतनी रसदशा तक पहुँचा हुआ है, क्या स्वतन्त्र रूप से रस नहीं माना जा सकता? इस गर्व या स्वाभिमान का आलम्बन बनता है कोई ऐसा विषय या प्रपग, जिसमें हमारी दूसरों के सामने हेठी होने की सभावना हो, जैसे गालिब के मन में यह विचार कि लाट साहब ने हमारा आवश्यक स्वागत नहीं किया, क्या वह हमें अपना नौकर समझने की भूल में है? पालकी तक छोड़ने भी न आना उद्दीपन का कार्य करता है। हम किसी के गुलाम नहीं, लाट होगा अपने घर का, हम अपने राजा आप हैं। ऐसी नौकरी पर लानत है जो दूसरों की नजर में हमें हेठा बना दे। इस मानसिक स्थिति में गालिब नौकरी ठुकरा देते हैं। सचारी के रूप में ग्लानि, मति, सन्देह, शोक आदि भाव भी इस प्रसंग में आ सकते हैं। इस प्रकार स्वाभिमान या गर्व का यह रूप स्वतन्त्र रस-सा प्रतीत होता है। परन्तु जरा विचारपूर्वक देखें तो स्वाभिमान या गर्व का यह भाव वीररस का ही विषय है। गालिब बड़े साहस के साथ स्वाभिमान की रक्षा करते हैं और नौकरी स्वीकार करने से जवाब दे देते हैं। यद्यपि कलाकारों का यह स्वाभिमान स्वतन्त्र-सा प्रतीत होता है, क्योंकि यही स्पष्ट रूप में सामने आता है, किन्तु उनका स्वाभिमान उनकी वीर मनस्वी आत्मा का ही द्योतक है, जो उन्हें वीर सिद्ध करता है। अतः उक्त स्वाभिमान को वीर रस का ही विषय मानना चाहिए। इस प्रकार का गर्व और स्वाभिमान वीरों में खूब पाया जाता है। वे आत्महानि की परवा न करके अपनी आन-बान को रखते हैं। उस पर आँच नहीं आने देते।

वीर रस के स्थायी भाव उत्साह की व्याख्या आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने अपने 'उत्साह' नामक निबन्ध में बहुत सुन्दर की है। उत्साह के उदात्त रूप का उससे पूर्ण स्पष्टीकरण हो जाता है। वीर रस में कर्म-सौन्दर्य की उदात्तता को शुक्ल जी ने खूब अनुभव किया है। वीर रस सत्कर्म-प्रधान होने से समाज-पोषी है। लोक-मगल का विधान इसमें सर्वत्र रहता है। यह न केवल युद्ध-भूमि में अपना भव्य रूप प्रकट करता है अपितु जीवन की नाना गतियों में इसका भव्य खेल चलता है। फ्लोरेस नाइटिंगेल जब रोगियों और दुखियों के उपचार में अपना जीवन होम करती देखी जाती है, स्वयं कष्ट झेल कर, अपने प्राणों की परवा न करके, जब वह दुखियों का दर्द स्वयं पी लेती है, तो उसके वीर हृदय की भव्य झाँकी किसी युद्ध-वीर की झाँकी से कम उदात्त नहीं। जब ब्रिटिश सरकार के पुलिस कर्मचारी सत्याग्रहियों पर लाठियाँ बरसाते हों, और वीर सत्याग्रही उनकी लाठियों को झेलते, सगीनों की चोटें सहते, 'वन्देमातरम्' और 'भारत माता की जय' का उद्घोष करते रहते हों तो उनके साहसपूर्ण उत्साह

की उदात्तता किसके हृदय को ऊँचा नहीं बनाती। वीरता सहार के रूप में ही प्रकट नहीं होती, आत्मबलिदान के रूप में भी प्रकट होती है। वीरता का यह कोमल रूप भी अत्यन्त तेजस्विता से शीतप्रोत होता है। जीवन की नाना परिस्थितियों के बीच होकर वीर अपना कर्त्तव्य, अपना आदर्श, अपनी टेक निभाता है। अतः वीर रस भी एक व्यापक, उदात्त, अत्यन्त प्रभावशाली भावानुभूति है। वीरता या वीर के जो केवल चार रूप आचार्यों की दृष्टि में आये और नायिकाओं की सख्या हजार तक पहुँचा दी, तो यह सब सामंतीय वातावरण और सामंतीय प्रभाव का ही प्रतिफल है। सामंत युद्ध में लड़ता था, दान देता था, दया दिखाता था और धर्म की रक्षा करता था, इसी से उसके चार रूप बने, पर वास्तव में वीरो के और भी अनेक-अनेक रूप जीवन की भिन्न-भिन्न परिस्थितियों में सभव होते हैं। वीरता के असाधारण कर्म में महत्प्रयत्न और महत्कर्म दोनों की आवश्यकता है। इन दोनों के साथ महत्प्रयोजन जुड़ जाता है। वीर का माहस महत्प्रयत्न का द्योतक होता है और उत्साह महत्कर्म का। यदि प्रयत्न महान नहीं होगा तो साहस में तीव्रता नहीं आयगी और यदि प्रयोजन महान नहीं होगा तो उत्साह में उदात्तता नहीं रहेगी। जितना ही अधिक महत्प्रयोजन और महत्प्रयत्न होगा, वीर रस उतना ही अधिक उदात्त होगा।

### करुण रस

करुण रस का स्थायीभाव शोक है। यह शोक भी उदात्त रूप में ही स्थायी-भाव बनता है। शोक के लौकिक व्यक्तिगत रूप को स्थायीभाव नहीं माना जा सकता। ऐसा शोक जो सहृदय-मात्र की मवेदना जगा देता है, सब में सम्प्रेष्य उदात्त भाव होता है, वही करुण रस का स्थायीभाव शोक है। कुछ विचारकों ने शोक सामान्य और स्थायीभाव शोक का यह अंतर न समझ कर करुण रस का स्थायीभाव शोक मानना अनुचित ठहराया है। उनका तर्क है कि शोक तो लौकिक दुःखान्मक और असात्त्विक होता है। अतः शोक के स्थान पर करुणा को ही वे करुण रस का स्थायीभाव घोषित करना चाहते हैं। हमारा निवेदन है कि यदि स्थायीभावो को लौकिक भावों से पृथक् उदात्त भाव-रूप में हृदयगम न किया जायगा तो यह समस्या क्रोध, घृणा, भय आदि अन्य स्थायीभावों के सम्बन्ध में भी उत्पन्न होगी और तब तो हमें घृणा, क्रोध आदि के स्थान पर उनके स्थायीभावों के भी और नाम ढूँढने होंगे। सीधी-सी बात यही है कि ये शोक, क्रोध, घृणा आदि सामान्य लौकिक भाव नहीं हैं, अपितु उदात्त सम्प्रेष्य, स्पृहणीय भाव हैं। शोक स्थायीभाव भी उदात्त स्पृहणीय भाव है। अतः करुण रस का स्थायीभाव शोक के स्थान पर करुणा को ही कहने की कोई आवश्यकता नहीं है, शोक स्थायीभाव के ही उदात्त रूप को हृदयगम करने की आवश्यकता है। शुक्ल जी ने जिस करुणा भाव पर अपने 'करुणा' नामक निबन्ध में विचार किया है, वह शोक स्थायीभाव ही है, जो विभावादि से पुष्ट होने पर करुण



रमानुभूति कराता है। जो बात शुक्ल जी ने करुणा के बारे में कही है, वह शोक स्थायीभाव के बारे में भी कही जा सकती है। दूसरों के दुःख से दुःखी होने में हमारा रागात्मक प्रसार होता है, इसमें हमारी सात्त्विक वृत्ति जाग्रत होती है। शोक स्थायी-भाव या करुणा को 'मनुष्य की प्रकृति में शील और सान्निवकना का आदि सस्थापक मनोविकार' मानना उचित ही है। "सामाजिक जीवन की स्थिति और पुष्टि के लिए करुणा का प्रसार आवश्यक है"—शुक्ल जी के इस कथन से भी कोई असहमत नहीं हो सकता। यद्यपि मनोविज्ञानिकों ने प्रजातंत्र शासन-व्यवस्था तथा सामाजिक जीवन की समानता के आधार पर प्रतिष्ठा करने में दया या करुणा को आधार बनाने का निषेध किया है। उनका कहना है कि किसी गरीब को यदि हम दया या करुणा के कारण सहायता देंगे, या सरकार उसकी कुछ आवश्यकताओं की पूर्ति करके उसके प्रति दया या कृपा जतायगी, तो इससे समाज में समानता का भाव नहीं बन सकता। दया और करुणा के प्रसार की बातें सामंती युग की बातें थीं जबकि कुछ धनी-मानी लोग दीन-दरिद्रों पर दया या करुणा दिखाकर अपने प्रभुत्व का जयघोष किया करते थे। सच्चे प्रजातंत्रात्मक अभेदवादी राज्य की मनोवैज्ञानिक स्थापना (Psychological Foundation Of A Welfare State) करुणा या दया के आधार पर नहीं होनी चाहिए, समता के भाव पर स्थापित होनी चाहिए। ऐसे विचारकों को भी यह अवश्य मानना पड़ेगा कि समाज की वर्ग-भावना से विरहित समान व्यवस्था होने पर भी जीवन में मानव को दुःखों का तो अनुभव होगा ही। दुःख केवल धन-अभाव से ही उत्पन्न नहीं होते। और धन का भी एकबार समान बटवारा होने पर उसमें अपनी योग्यता, बल आदि के आधार पर हेर फेर होगा ही। अतः जीवन में दुःखों की संभावना को नष्ट नहीं किया जा सकता। करुणा या स्थायीभाव शोक सामाजिक जीवन की आवश्यकता सदा बने रहेंगे। एक लोक-हितकारी शासन-व्यवस्था या राज्य की आधार-शिला चाहे करुणा या दया के स्थान पर समानता पर रखी जाय, किन्तु मानव की मानसिक स्थापना में करुणा का होना अन्यावश्यक है। सच तो यह है कि मानवीय करुणा ने ही मानवीय समानता का भाव जगाया है। इसमें जरा भी सदेह नहीं लिया जा सकता कि भगवान् बुद्ध, ईसा आदि ही नहीं, महात्मा गांधी, कार्ल-मार्क्स, स्वामीविवेकानन्द आदि सभी समाज-सुधारकों और समाज-शास्त्रियों का बीज भाव भी करुणा ही रहा है। अतः शोक स्थायीभाव या करुणा एक उदात्त प्रवृत्ति है। करुण रस की उदात्तता में किसे सदेह हो सकता है ?

करुण रस में मानवीय सहानुभूति का प्रसार सर्वाधिक होता है। भाव-तादात्म्य की भी इसमें पराकाष्ठा रहती है। यही कारण है कि काव्य-साहित्य में दुःखी प्राणियों के प्रति हमारी इतनी सहानुभूति उत्पन्न होती है कि हम भी उनके साथ आँसू बहाने लगते हैं। भाव-तादात्म्य और साधारणीकरण की इसमें चरम अवस्था प्राप्त हो

सकती है। करुण रस में जो मानवीय संवेदनाएँ उभरती हैं, वे हमारी मनुष्यता को निखार देती हैं। दर्शक या पाठक का हृदय लोक-हृदय बन जाता है—“The Spectator is lifted out of himself He becomes one with the tragic sufferer and through him with humanity at large” पाश्चात्य विद्वान् ब्रूचर का यह कथन पूर्ण सत्य है। निस्संदेह करुण रस जीवन-निर्माण की अद्भुत क्षमता रखता है। जीवन की अनेक परिस्थितियों से इसका सम्बन्ध होता है। इसकी व्यापकता को लक्ष्य करके ही भवभूति ने ‘एको रस करुण एव निमित्त भेदात्’ की उपपत्ति की थी। न केवल मानव अपितु चराचर विश्व के प्रति करुण भावना उत्पन्न हो सकती है। अतः करुण रस का महत्त्व असंदिग्ध है।

करुण रस के आलम्बन दुखी प्राणी, दुखपूर्ण परिस्थितियाँ, इष्टजन-विप्रयोग, सकट-शोक, दैव-विनिपात, दीनता-दरिद्रता, विभव-नाश, वध, बध्न, उपघात आदि होते हैं। अधिकाधिक सकट-पूर्ण परिस्थितियाँ, अन्यान्य क्लेशादि उद्दीपन बनते हैं। रोना, आँसू बहाना, चीत्कार, विलाप करना, निश्वास, रग उड़ना, मूर्च्छा, दैव-निन्दा, कठ-अवरोध, स्तब्ध रह जाना, काँपना, वैवर्ण्य, छटपटाना, छाती पीटना, दुखी की सहायता करना आदि अनेक अनुभाव प्रकट होते हैं। उन्माद, चिंता, त्रास, उत्सुकता, आशा, निराशा, आवेग, मोह, विषाद, दैन्य, व्याधि, जडता, ग्लानि, निर्वेद, मरण, स्नेह, स्मृति, घृणा आदि अनेक संचारी भाव करुण रस में संचरण करते हैं।

इस रस के सम्बन्ध में विवाद या भ्रांति की विशेष बात नहीं है। इसका प्रत्येक प्रसंग उदात्त होता है। रामायण के दशरथ-शोक, दशरथ-मरण, राम वन-गमन, सीताहरण, लक्ष्मण की शक्ति लगना आदि प्रसंग कितने करुण हैं, यह सभी की अनुभूति का विषय है। जितनी ही अधिक उदात्त जीवन-परिस्थितियों के सम्मिश्रण से शोक या करुणा घनीभूत होगी, उतना ही करुण रस अधिक उदात्त होगा।

करुण और बीभत्स रस का सहसंचरण अनेक रचनाओं की शक्ति का विषय बनता है। हम पहले भी निवेदन कर चुके हैं कि आदि कवि के श्लोको में बीभत्स रस और करुण रस दोनों का सह-संचरण है। अन्यायी व्याध को अभिशप्त करने में बीभत्स रस और मृत क्रीच के आलम्बनत्व से करुण रस की अभिव्यक्ति हुई है। अन्यत्र हमने स्पष्ट किया है कि ‘गोदान’ की समस्त साहित्यिक शक्ति करुण रस और बीभत्स रस के उत्तम सहसंचार में दिखाई देती है। विवश पीडित, शोषित, दीन-दरिद्र कृषक तथा उसके जीवन की अनेकानेक करुण परिस्थितियों से करुण रस का भव्य संचार हुआ है तथा साथ-साथ शोषक महाजनो, जमींदार, पुलिस दारोगा, मिल-मालिक खन्ना, धर्म के ठेकेदार दातादीन आदि शोषको के प्रति तीव्र घृणा जगने से बीभत्स रस का आद्योपात्त सुन्दर परिपाक हुआ है। इस प्रकार ‘गोदान’ की श्रेष्ठता मुख्यतः इन दोनों रसों के सह-संचरण से सिद्ध हुई है। ‘रामायण’, ‘महाभारत’, ‘मृच्छकटिक’

आदि अनेक श्रेष्ठ रचनाओं में इन दो रसों का सह-अस्तित्व बहुत भव्यता उत्पन्न करता है।

वधु-वियोग-जन्य विप्रलभ और करुण रस की सीमाओं के सम्बन्ध में विद्वानों में पर्याप्त मतभेद रहा है। इस सम्बन्ध में हमारा निवेदन है कि केवल प्रिय-प्राप्ति की आशा या निराशा से ही इन दोनों रसों की स्थितियों का निर्णय नहीं हो सकता। वास्तव में जब-जहाँ विरह-अन्तर्गत शोक या करुणा का अधिक प्रसार हो जाता है और परिस्थिति अत्यन्त करुण हो जाती है या किसी दारुण विवशता या अन्याय के कारण जीवित रहते हुए भी कोई दो प्रेमी मिल नहीं पाते, वहाँ भी करुण रस ही मानना चाहिए। जहाँ शोक घनीभूत हो जाता है और पाठक या दर्शक की आँखें आर्द्र हो उठती हैं, वहाँ प्रिय-वियोग का प्रसंग होते हुए भी, शोक को केवल सचारी नहीं माना जा सकता, अपितु वहाँ करुण रस प्रधान हो जाता है। प्रिय-वियोग में शोक सचारी हल्का सचरण करता है। वह पाठक या दर्शक को अधिक करुणार्द्र नहीं कर पाता, क्योंकि पाठक या दर्शक के मन में रति (प्रेम) भाव अधिक प्रबुद्ध रहता है। जहाँ परिस्थिति शोकाकुल हो जाती है और पाठक शोक से अभिभूत हो जाता है, वहाँ वियोग का प्रसंग होते हुए भी करुण रस की सिद्धि माननी चाहिए। 'साकेत' में भरत और माण्डवी का संयोग भी वियोग बना हुआ है और विप्रलभ की बजाय करुण रस का संचार करता है, जबकि उर्मिला का विरह विप्रलभ शृंगार का ही विषय बना रहता है। अतः यह सब कवि के चित्रण पर निर्भर करता है। जहाँ कवि शोक से अभिभूत कर देता है वहाँ करुण रस मानना चाहिए, जहाँ शोक केवल सचारी-रूप में हल्का सचरण करता है, वहाँ विरह की स्थिति माननी चाहिए।

### हास्य रस

हमने पहले भी साकेत किया है कि उदात्तता का प्रश्न हास्य रस, अद्भुत रस और शृंगार के संयोग पक्ष के बारे में विशेष रूप से उत्पन्न होता है। इन रसों का ऐसा रूप भी काव्य में चित्रित होता है जिसमें जीवन की उदात्त भावनाओं और प्रवृत्तियों का विशेष समावेश नहीं होता, किन्तु सच्चे सहृदय सामाजिक को इन रसों के भी उदात्त रूप में ही अधिक आनन्द अनुभव होता है। काव्य की श्रेष्ठता इन हासादि के उदात्त रूप में ही सिद्ध होती है।

भरत मुनि ने शृंगार रस की विकृति से ही हास्य की उत्पत्ति बताई थी। भरत ने अभिनय की दृष्टि से ही रसों पर विचार किया है। संभवतः उस समय विकृत शृंगार-सामग्री से ही नाट्य में हास्योत्पत्ति का रूप भरत मुनि के सम्मुख रहा होगा। निश्चय ही इस सम्बन्ध में भरत की दृष्टि सीमित ही कही जायगी। भरत ने हास को हास्य का स्थायी भाव बताया। उनके द्वारा आत्मस्थ और परस्थ दो भेद भी काव्यगत पात्र की दृष्टि से किये जान पड़ते हैं। जब अभिनेता (काव्यगत पात्र)

स्वयं हँसता है तो आत्मस्थ हास्य और जब वह दूसरो को हँसाता है तो परस्थ हास्य कहलाता है। इसी प्रकार हास्य के ये छ रूप-भेद भी अभिनय से ही अधिक सम्बन्धित हैं—(१) स्मित, (२) हसित, (३) विहसित, (४) उपहसित, (५) अपहसित और (६) अतिहसित। भरत ने हास्य, रौद्र आदि को नीच प्रकृति-रस भी सभवत इसी आधार पर कहा था कि इन का अभिनय उत्तम-प्रकृति रामादि काव्यगत पात्रों में कम ही होता है। भरत ने हास्य का मूल सम्बन्ध स्त्री और नीच-प्रकृति पुरुषों से ही बताया। उपर्युक्त छ प्रकार-भेदों की भी उत्तम, मध्यम और अधम तीन कोटियाँ बताई गई हैं। स्मित तथा हसित हास्य उत्तम प्रकृति से सम्बन्ध रखता है, विहसित तथा उपहसित मध्यम प्रकृति में तथा अपहसित एवं अतिहसित अधम प्रकृति में पाया जाता है। हास्य रस को नीच-प्रकृति से सम्बद्ध करना सर्वथा अनुचित है और शागद यह अलौकिक या दैविक आतक से ही भरत ने ऐसा किया है, मानवीय दृष्टि से नहीं। हमारा निश्चित मत है कि भरतादि आचार्यों का यह विभाजन जिस दृष्टि से उन्होंने किया है, सर्वथा अनुचित है। भरत आदि ने यह विभाजन सत, रज, तम आदि परम्परागत प्रकृति-गुणों के आधार पर किया है। साधारण लौकिक दृष्टि से ही इसकी सगति इस प्रकार बिठलाई जाती है—‘कपोलो की हल्की रक्ताभा, सौष्ठवपूर्ण कटाक्ष तथा अलक्षित दन्त-पक्ति आदि लक्षणों को ‘स्मित’ के अन्तर्गत माना जाना है। साधारण बोलचाल में भी दाँत फाड़कर हँसना अच्छा नहीं समझा जाता। अतएव उत्तम व्यक्ति से सम्बन्धित स्मित के अन्तर्गत अलक्षित दन्त-पक्ति आदि का वर्णन उचित है। स्मित को मुस्कान-मात्र कह सकते हैं। यह मुस्कान ही निरन्तर राम और कृष्ण के मुख पर खेलती रहती थी। अतएव स्मित की मदुता और सहज-अकर्षकता के उत्तम-प्रकृति जनोचित होने के सम्बन्ध में किसी को सदेह नहीं हो सकता।’<sup>१</sup> इस सम्बन्ध में हमारा निवेदन है कि राम-कृष्ण या पीर-फकीर-औलिया की बात हम नहीं जानते, मानव में हँसी के भिन्न-भिन्न आलम्बनों के उपस्थित होने पर हास्य के प्रायः इन सभी रूपों का प्रस्फुटन होता है। हमने श्रेष्ठ और उत्तम प्रकृति के लोगों को भी खिलखिलाते देखा है, और खिलखिला कर हँसना न नीच प्रकृति से सम्बन्धित माना जा सकता है, न शरीर-विज्ञान की दृष्टि से हँसी के आवेग को रोकना ही उचित होता है। वस्तुतः यह सब विषय पर निर्भर करता है। यदि किसी उचित विषय पर ठहाके की हँसी पैदा होती है, तो अट्टहास करना कोई बुराई नहीं है। जो विषय के अनुसार खुलकर हँस-रो नहीं सकता, वास्तव में तो उसी की प्रकृति में कुछ विकार मानना चाहिए। यह विभाजन हास के आवेग के आधार पर हुआ है। क्या काव्य-सामग्री से अधिक हँसी उत्पन्न होना या हास के वेगपूर्ण विषय के उपस्थित होने पर कल हास करना बुरा कहा जायगा? निश्चय ही जितना अधिक हास का

विषय-वेग होगा उतनी ही सामाजिक की हँसी स्फुट होगी, और अत्यधिक हँसाने वाली रचना, इस दृष्टि से, कम हँसाने वाली रचना से अधिक हास्य रस ही प्रकट करेगी। अतः स्फुट हास को अशिष्ट या अमभ्य नहीं माना जा सकता। हम यह स्वीकार नहीं कर सकते कि “जितना ही सभ्य अथवा शिष्ट व्यक्ति होगा, वह इन आवेगों (हास्य के आवेगों) को उतना ही सयमित करने में समर्थ होगा।” डा० आनन्द प्रकाश दीक्षित ने आचार्यों के इस विभाजन को उचित ठहराते हुए कहा है— इन्हें (स्मितादि को) उत्तमादि भेदों में बाँटना उचित ही है। इससे यह बात भी प्रकट होती है कि भारतीय विचारक हास्य के अन्तर्गत आने वाले व्यंग्य आदि कट्टक-मिश्रित कथनों को उत्तम प्रकृति का नहीं मानते।” इस सम्बन्ध में भी हमारा निवेदन है कि सभा-समाज में या प्रत्यक्ष व्यंग-कट्टक आदि चाहे भेदे कहे जायें, किन्तु काव्य-माहित्य में व्यंग्य-वक्रता उदात्त हास्य का ही रूप प्रस्तुत करते हैं, किसी प्रकार की अवम प्रकृति के द्योतक नहीं हैं। यदि हम सहृदय सामाजिक की अनुभूति के आधार पर विचार करें तो आचार्यों का यह विवेचन त्रुटिपूर्ण ही प्रतीत होगा।

हास्य का मनोवैज्ञानिक आधार है अप्रत्याशित असंगति या विकृति। यह असंगति या विकृति जितनी अधिक उचित और विचित्र होगी, उतना ही हास्य का वेग अधिक होगा। जितना हास का वेग अधिक होगा उतना ही अधिक हास्य रस उस रचना या विषय में कहा जायगा। किन्तु हास्य का वेग होना और बात है, हास्य का उदात्त होना और। हँसी का वेग तो किसी प्रकार की अचानक बेढगी बात से फूट सकता है। जैसे, किसी को उल्टे कपड़े पहने देखकर, कुरते-धोती पर टाई लगाये देखकर या अन्य हास्योत्पादक मुद्राएँ करते देखकर हँसी आ सकती है, किसी को ‘अपने रामजी’, ‘जो है सो’, ‘यानी के’ आदि विचित्र वाक्यांशों को बार-बार बोलते सुनकर हँसी आ जाती है तथा इसी प्रकार की अन्य अनेक परिस्थितियों के उत्पन्न होने पर हँसी का आवेगपूर्ण प्रस्फुटन हो सकता है। किन्तु इस प्रकार की उक्तियों या परिस्थितियों से चाहे कितना ही अधिक कलहास्य क्यों न प्रकट हो, इस हास्य को उदात्त हास्य रस शायद नहीं कहा जा सकता। उदात्त हास्य वही माना जायगा, जहाँ हास्य किसी नैतिक भावना पर आधारित होगा। उदात्त हास्य में केवल हँसी ही नहीं होती, अपितु वह हमारी उदात्त भावनाओं को भी जगाता और पुष्ट करता है। लोक-व्यवहार की दृष्टि से तो चाहे यह कथन ठीक हो कि “हास्य का वास्तविक आनन्द वही है जहाँ हँसने वाला आलम्बन में भी उसी भाव को उत्पन्न कर सके। पहले प्रकार का हास (व्यंग्य-कटाक्ष रूप में) घृणा, विद्वेष, असामाजिकता और विश्लेष को जन्म देता है। अतएव वह अनेक बार अग्राह्य और उपेक्षनीय हो सकता है। शुद्ध हास्य में किसी को हानि नहीं पहुँचाई जाती। अपने यहाँ नाटक में विदूषक का हास्य अथवा उसके कार्य-कलापो-द्वारा उत्पन्न हास्य इसी हानिरहित शुद्ध हास्य के अन्तर्गत आता है। इसी प्रकार सरकस आदि में ‘जोकर’

के कृत्यों पर उत्पन्न होने वाला हास्य भी अहानिप्रद अतः निरपेक्ष हास्य होता है।<sup>१</sup> खेद है कि डा० आनन्दप्रकाश दीक्षित ने ऐसे शुद्ध हास्य को ही विशेष आनन्द का विषय मान लिया। यह सहृदयों को बताने की आवश्यकता नहीं कि व्यंग्यपूर्ण हास्य में कितना आनन्द रहता है। काव्य में व्यंग्य-विनोद न तो असामाजिकता को उत्पन्न करता है और न घृणा या विद्वेष को। वास्तव में नैतिकता को पुष्ट करने वाला व्यंग्यपूर्ण हास्य उदात्त हास्य ही होता है। 'जोकर' के बेढगे प्रदर्शन में शुद्ध हँसी चाहे जितनी हो, पर उदात्त हँसी उसे नहीं कहा जा सकता। उदात्त हास्य केवल (शुद्ध) हास्य नहीं होता, उसमें हास के साथ मानवीय उच्च प्रवृत्तियाँ या भावनाएँ भी सम्मिलित होती हैं। जैसे, 'जोकर'-विद्वेषक आदि के बेढगे प्रदर्शन-रूप शुद्ध हास्य की अपेक्षा किसी दोगी के मजाक या परती-भक्त व्यक्ति के मजाक का वर्णन उदात्त हास्य का रूप होगा, क्योंकि दोग, फरेब रचना अथवा अपनी परती के इशारों पर नाचना हमारी नैतिक भावना के विरुद्ध है। अतः जिस हास्य में जितनी मूल्यवाद् उदात्त भावना सम्मिलित होगी, वह हास्य उतना ही उदात्त होगा। सच्चे सहृदयों को कोरे हास्य की अपेक्षा ऐसे उदात्त हास्य में अधिक आनन्द आता है।

अब एक और प्रश्न पर विचार करना है। क्या नैतिक अनुबन्ध या व्यंग्यादि के समावेश से हास्य के आवेग में कमी आती है? यद्यपि उदात्त हास्य कम स्फुट होने पर भी अधिक स्फुट कोरे हास्य की अपेक्षा सच्चे सहृदय को अधिक आनन्दप्रद प्रतीत होता है, और इस दृष्टि से हास्य का स्फुट आवेग हास्य के आनन्द की कसौटी नहीं माना जा सकता, अर्थात् किसी दृश्य या नाटक में कोरा (विशुद्ध) हास्य बहुत स्फुट होने पर भी यह नहीं कहा जा सकता कि वह दृश्य या नाटक हास्य रस की उच्च कोटि की रचना है, तथापि हम यह भी स्वीकार नहीं कर सकते कि नैतिक उदात्त भावना या व्यंग्यादि के समावेश से हास्य का स्फुट आवेग कम हो जाता है। एक उदाहरण लीजिए प्रेमचन्द के 'सेवासदन' में सुमन जब दालमण्डी के कोठे को खैरवाद करके सुधारक विट्ठल दास के साथ जाने का निश्चय करती है, तब जाते समय उसे जो चुहल सूझती है, वह परिहास-व्यंग्यपूर्ण स्फुट हास्य का—उदात्त हास्य का—श्रेष्ठ उदाहरण है। वह अपने आशिकी—मौलवी अबुलवफा, पण्डित दीनानाथ तथा सेठ चिम्मनलाल की खूब हँसी उड़ाती है, खूब खबर लेती है। वह सेठ जी को तीन टोंग की कुर्सी पर बिठाती है, सेठ जी घडाम से गिरते हैं तो उसकी खिल्ली उड़ाती है, प० जी को ऐसी परिस्थिति में डालती है कि वार्निश की बोतल गिरने से उसका मुँह-सिर वार्निश से पुत जाता है। अबुलवफा की दाढी में जानबूझकर सिगरेट लगाने के बहाने आग लगा देती है। मियाँ की दाढी भूलस जाती है। हजरत जरा खफा होते हैं तो सुमन व्यंग्य का बाण मारती है—'नारायण ! नारायण !

जरा-सी दाढ़ी पर इतना जामे से बाहर हो गए। मान लीजिए मैंने जानकर ही दाढ़ी जला दी तो ? आप मेरी आत्मा को, मेरे धर्म को, मेरे हृदय को रोज जलाते हैं, क्या उनका मूल्य आपकी दाढ़ी से भी कम है ? मियाँ आंगिक बनना मुँह का निवाला नहीं है। जाइए अपने घर की राह लीजिए, अब कभी यहाँ न आइएगा। मुझे ऐसे छिछोरे आदमियों की जरूरत नहीं है।”<sup>१</sup>

कहने की आवश्यकता नहीं कि इस प्रसंग में हास्य खूब स्फुट है और ऐसी परिस्थिति के हास्य में खिलखिला कर हँसना कोई बुरी या असभ्य बात नहीं, बल्कि अपनी खिलती हँसी को रोकने या मयमित करने का प्रयत्न करने वाले को हम सम्म कह सकेंगे या नहीं, इसमें चाहे निश्चय न हो, पर निश्चित ही उसे असहृदय अवश्य कहेंगे। दूसरी बात यह कि यह हास्य उदात्त है। ऐसी परिस्थिति में हास्य तो इन आलम्बनों के बिना भी प्रकट हो सकता था, अर्थात् यदि कोई साली-सलहज अपने जीजा या नन्दोई से इस प्रकार का परिहास करती हुई, उसे तीन टाँगों की कुर्सी पर बिठाती, या वानिश से मुँह पुत जाने की परिस्थिति उत्पन्न करती हुई दिखाई जाती (दाढ़ी जलाने की वान अति हो जाती, अतः उसे रहने दीजिए) तो उसके ऐसे अहानिप्रद परिहास में भी हास्य स्फुट हो सकता था, हो सकता है, किन्तु वह कोरा हास्य इस उदात्त या नैतिक भावना में परिपुष्ट हास्य की समता नहीं कर सकता। समाज के इन डोगी मौलवी-पण्डित-सेठ, इन रँगें सियारों के परिहास में जो मजा है, वह साधारण परिहास में नहीं। यह परिहास उदात्त है, क्योंकि हमारी नैतिक भावना ऐसे डोगी, वैश्यागामी व्यक्तियों की खिल्ली उड़ाने से तुष्टि पाती है, अतः हमें इस उदात्त हास्य में अधिक आनन्द आता है। उपर्युक्त उदाहरण से हमने चार बातें स्पष्ट और पुष्ट की हैं। एक यह कि व्यंग्य या उदात्त भावना के समावेश से हास्य के आवेग में कोई कमी नहीं आती, उपर्युक्त उदाहरण में परिहास और व्यंग्य भी है तथा उदात्त प्रवृत्ति भी पाई जाती है, फिर भी लेखक ने ऐसी परिस्थितियों में यह उदात्त परिहास प्रकट किया है कि हँसी स्फुट आवेग से प्रकट होती है। दूसरी बात यह कि उदात्त हास्य कोरे हास्य से अधिक उदात्त और अधिक आनन्दप्रद होता है। तीसरे यह कि हास्य में उदात्तता किसी उच्च जीवन-मूल्य या नैतिक उदात्त भावना के समावेश से उत्पन्न होती है। जिस हास्य से हमारी नैतिक भावना भी पुष्ट होती है, वह हास्य उदात्त होता है। उदात्त हास्य ही हास्य का उत्तम रूप है। चौथी बात यह कि उदात्त हास्य के स्फुट आवेग में उत्पन्न होने से खिलखिला कर हँसना कोई असभ्य या अशिष्ट बात नहीं है, पूर्ण सभ्य और उचित है। जो ऐसे अवसर पर खिल-खुल कर हँस नहीं सकता, उसकी जीवनी शक्ति निश्चय ही कम है, उसकी सहृदयता में अवश्य ही कोई कमी है।

उपर्युक्त विवेचन के आधार पर हास्य के दो रूप-भेद ये समझने चाहिए—  
 (१) विशुद्ध हास्य, अर्थात् कोरा हास्य, जिसमें हँसना ही लेखक का उद्देश्य रहता है। (२) उदात्त हास्य, अर्थात् जीवन की उदात्त भावनाओं को जगाने वाला हास्य। पहले में सामान्य हास-परिहास (Humour and Joke) आते हैं। दूसरे में विदग्धता, परिहास, उपहास, व्यंग्य-वक्रता आदि (Wit, Joke, Jest, Satire, Irony etc) सम्मिलित हैं। परिहास, उपहास और व्यंग्य का उदात्त हास्य से घनिष्ठ सम्बन्ध है। इनमें उत्तरोत्तर तीखापन बढ़ता जाता है। किन्तु इस सम्बन्ध में व्यंग्य का सीमा-क्षेत्र स्पष्ट करना आवश्यक है।

व्यंग्य के ऐसे रूप को, जिसमें हास्य के स्थान पर घृणा ही मुख्यतः ध्वनित होती है, हमने बीभत्स रस के अन्तर्गत माना है। व्यंग्य की कटुता कई बार उसे हास्य का विषय नहीं रहने देती, तब वह आलम्बन के प्रति घृणा जगाने से बीभत्स रस का विषय बन जाता है। वास्तव में उपहासपूर्ण तीव्र निन्दा या उपहासशून्य ऐसी निन्दा या व्यंग्य ही बीभत्स रस का विषय होंगे, जो हँसी के स्थान पर घृणा ही मुख्यतः जगाते हैं। रीतिकालीन 'भडौवो' में कजूम आश्रयदाताओं का परिहास या हल्का फुल्का उपहास हास्य को ही उत्पन्न करता है। बेनी कवि ने हल्की-फुल्की रजाई की प्राप्ति पर कैसा हल्का-फुल्का परिहास अपने 'रायजू' का इन पक्तियों में किया है—

कारीगर कोऊ करामात कै बनाय लायी,  
 लीनी दाम थोरे जानि नई सुघरई है।  
 रायजू के रायजू रजाई दीन्ही राजी ह्वै कै,  
 सहर में ठौर-ठौर सुहरति भई है।  
 बेनी कवि पाय कै अबाय घरी टैंक रहे,  
 कहत बनै न कछु ऐसी गति ठई है।  
 साँस लेत उडिगौ उपरला भितरलाहू,  
 दिन द्वै की बाती हेतु रुई रहि गई है ॥

यहाँ कजूम-मनोवृत्ति का परिहास उदात्त हास्य प्रकट करता है। इस परिहास में कटुता नाम को भी नहीं। अत्यन्त कोमल और मधुर परिहास है। पिता के श्राद्ध में सड़े-बुसे पैसे देने वाले कजूम पुत्र का मजाक निम्नपक्तियों में अपेक्षाकृत अधिक तीखे ढंग से व्यक्त किया गया है। इस परिहास में व्यंग्य का पुट आ जाने से यह उपहास बन गया है—

चीटी न चाटत मूसे न सूँघत बास सो माखी न आवत नेरे।  
 आनि घरे जब ते घर मे तब ते रहे हैजा परोसिन घेरे ॥  
 माटिहु मैं कछु स्वाद मिलै, इन्है खायसो दूढत हरं बहेरे।  
 चौकि परो पितुलोक मैं बाप ज्यौ पूत के देखि सराघ के पेरे ॥



व्यग्य मे कटाक्ष तेज हो जाता है । सरहपा ने अपने समय के नागा साधुओ, मुड मुडाने वाले साधुओ तथा अन्य ढोगियो का व्यग्य निम्न पक्तियो मे इस प्रकार किया है—

जइ णग्गाविय होइ मुत्ति, ता सुणह सिआलह ।  
 × × ×  
 पिच्छी गहणे दिट्ठ मोक्ख, ता मोरह चमरह ।  
 उच्छ भोअणे होइ जाण, ता करिह तुरगह ॥

अर्थात् “यदि नगे रहने से मुक्ति मिलती है, तो श्वान और शृगाल क्यो मुक्त नही हो गए ? यदि मोरछल धारण करने से ही मोक्ष का अनुभव हो जाता तो मोरो को मोक्ष प्राप्त हो जाना चाहिए था । यदि (गुरु का) उच्छिष्ट भोजन खाने से ही ज्ञान हो जाता तो हाथी-घोडो को ज्ञानी हो जाना चाहिए था ।”

इन सब उदाहरणो मे हास्य प्रधान है । किन्तु जब मैथिलीशरण गुप्त अपनी ‘भारत भारती’ मे मन्दिरों के लुच्चे-दुराचारी दुजारियो की पोपलीला पर फब्ती कसते हुए कहते है—

अब मन्दिरों मे रामजनियो के बिना चलता नही,  
 अश्लील गीतो के बिना वह भक्ति-फल फलता नही ।  
 वे चीर हरणादिक वहाँ प्रत्यक्ष लीला-जाल है,  
 भक्त स्त्रियाँ है गोपियाँ, गोस्वामी ही गोपाल है ॥

तो यहाँ उपहास से अधिक मानसिक घृणा ध्वनित होती है । अत यह व्यग्य बीभत्स रस की परिधि मे जाता है । हास्य मे जब आलम्बन के प्रति सहानुभूति या अनुराग की भावना रहती है, तो वह शुद्ध हास-परिहास माना जाता है । जब हास्य मे आलम्बन के प्रति कटाक्ष या छेडछाड का भाव रहता है, तो वह उपहास या व्यग्य कहलाता है । जब कटुता अधिक आ जाती है तो तीखा व्यग्य बन जाता है । व्यग्य मे भी जब हास्यास्पद से छेड-छाड, कटाक्ष या चुहल का ही भाव रहता है, उसे हानि पहुँचाने या समाप्त करने के रूप मे तीव्र घृणा का भाव नही होता, तब उसे हास्यरस का व्यग्य कहेगे । जहाँ हास्यास्पद घृणास्पद प्रतीत होता है और उसके प्रति कटुतापूर्ण घृणा की भावना मुख्य-रूप से जगती है, वहाँ व्यग्य बीभत्स रस मे गिनाना चाहिए । खेद है कि आजतक विद्वानो ने व्यग्य को हास्य रस-अन्तर्गत ही रखा है । जिस व्यग्य मे आलम्बन के प्रति तिरस्कार या भर्त्सना अथवा निन्दा का भाव तीव्र होता है, रजन या विनोद का भाव छिपा रहता है, उस व्यग्य को भी हास्य रस मे गिना जाता रहा है । वास्तव मे ऐसा व्यग्य व्यग्यमिश्रित घृणा ही मानना चाहिए और उसे बीभत्स रस-अन्तर्गत लेना चाहिए । डा० बरसानेलाल चतुर्वेदी ने अपने प्रबन्ध मे व्यग्य के ऐसे उदाहरण भी हास्य रस मे ही गिनाये है, जिनमे या तो हास्य का सर्वथा अभाव है और व्यग्य घृणा ही जगाता है, या हास्य-व्यग्य का कुछ पुट होने पर भी घृणा की

ही प्रधानता है। उनका एक उदाहरण देखिए। भारतेन्दु जी के 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' नामक प्रहसन में चित्रगुप्त ढोगी पुजारियों का लेखा-जोखा यमराज के सम्मुख प्रस्तुत करता हुआ कहता है—“महाराज ! ये गुरु लोग हैं, इनके चरित्र कुछ न पूछिए। केवल दभार्थ इनका तिलक-मुद्रा और केवल ठगने के अर्थ इनकी पूजा, कभी भक्ति से मूर्ति को दण्डवत् न किया होगा। पर मंदिर में जो स्त्रियाँ आईं, उनको सवदा तकते रहे। महाराज ! इन्होंने अनेको को कृतार्थ किया है। और इस समय तो कहेंगे मैं श्री रामचन्द्र जी का दास हूँ, श्री कृष्ण जी का दास हूँ, पर जब स्त्री सामने आती है तो उससे कहेंगे—मैं राम तुम जानकी, मैं कृष्ण तुम गोपी। और स्त्रियाँ ऐसी मूर्ख कि फिर इन लोगों के पास आती हैं।”

यह उदाहरण घृणोत्पादक ही है, इसमें हास्य विशेष नहीं है। ऐसे उदाहरणों को हास्य रस में गिनने की बजाय बीभत्स रस-अन्तर्गत ही लेना चाहिए। अतः व्यंग्य की सीमा का ध्यान रखना हास्य-लेखक के लिए आवश्यक है। हास्य में व्यंग्य का बहुत महत्त्व है। विद्वानों ने जिस 'उच्च और गभीर हास्य' की बात चलाई है, और पिछले दिनों तक जिसका अभाव उन्हें हिन्दी साहित्य में अखरता रहा है,<sup>१</sup> वह व्यंग्य-विदग्धता से युक्त उदात्त हास्य ही हो सकता है। उचित हास्य में व्यंग्योक्ति, व्यक्तिगत व्यंग्य (Saracasm) उपहास आदि कटुता-द्वेषादि उत्पन्न नहीं करते। डा० आनन्द प्रकाश दीक्षित ने जिस निर्दय हास्य की कल्पना की है, वह भ्रान्तिपूर्ण ही है। कबीर "के मूड मुड़ाये हरि मिलै" वाले दोहे में कबीर ने "सोच-विचार कर, सब कुछ त्यागकर मूड मुड़ाने और वैराग्य धारण करने की तुलना भेड" से नहीं की है बल्कि ढोगी साधुओं पर फट्टी कसी है जो सर्वथा उचित है। अतः इसे निर्दय हास्य मानना भूल है।

उदात्त हास्य के एक-दो उदाहरण और देकर हम इस प्रसंग को समाप्त करेंगे। 'प्रीतम' कवि की 'खटमल बईसी' का निम्न उदाहरण पढ़िए—

बाघन पै गयो, देखि बनन में रहे छिपि,  
सापन पै गयो, ते पताल ठौर पाई है।  
गजन पै गयो, धूल डारत है सीस पर,  
बैदन पै गयो, काहू दारू न बताई है।  
जब हहराय हम हरि के निकट गये,  
हरि मो सो कही तेरी मति भूल छाई है।  
कोऊ ना उपाय, भटकत जनि डोलै सुन,  
खाट के नगर खटमल की दुहाई है ॥

१ देखिए काव्य-दर्पण (रामदहिन मिश्र), पृ० २६७।

इन पक्तियों में कवि ने खटमल के आतक का हास्यपूर्ण वर्णन करना चाहा है। यह कोरा हास्य ही है, इसमें किसी उदात्त प्रवृत्ति का अभाव ही है। साथ ही कवि की अत्युक्तिपूर्ण शैली कुछ अस्वाभाविक-सी भी बन गई है, जिससे हास्य में कृत्रिमता का दोष-सा आ गया है। इसी प्रकार विवाह-शादी में दोनों पक्षों में जो हास परिहास होता है, वह भी शुद्ध या कोरा हास्य होता है। जनकपुरी की नारियों ने यह बात चलाकर कि दशरथ की रानियों ने खीर खाकर पुत्र उत्पन्न किये हैं, परिहास किया—

अति उदार करतूतिदार सब अवधपुरी की बामा ।

खीर खाय पैदा सुत करती पति कर कछु न कामा ॥

राम ने भी महिनन्दिनी का सकेत करते हुए तुरन्त उत्तर दिया—

कोउ न जनमे मात पिता बिन वँधी वेद की नीति ।

तुम्हरे तो महि ते सब उपजे अस हमरे नहि रीति ॥

ऐसे हास-परिहास रजनकारी होते हैं, मदेह नहीं, पर इनकी तुलना में उदात्त हास्य का मजा कुछ और ही होता है। भारतेन्दु बाबू की 'कह मुकरी' की ये पक्तियाँ पढ़िए—

भीतर भीतर सब रस चूसै हँसि हँसि कै नन मन धन मूसै ।

जाहिर बातन में अति तेज क्यो सखी साजन नहि अगरेज ॥

या उनके चूरन के लटके की दो पक्तियाँ सुनिए—

चूरन अमलै सब जो खावै, दूनी रिशवत तुरत पचावै ।

× × ×

चूरन साहब लोग हैं खाते, सारा हिन्द हजम कर जाते ॥

इन पक्तियों के हास्य की ध्वनि अधिक गभीर है और उपहास या व्यंग्य उदात्त अनुभूति जगाता है ।

इन दोनों प्रकार के हास्य के अनेक आलम्बन हो सकते हैं। कोई भी विचित्र व्यक्ति, वस्तु, परिस्थिति या घटना जब अचानक विपरीत, असंगत या विकृत रूप में हमारे सामने प्रस्तुत की जाती है, हँसी का विषय बनती है। उसकी हास्यपूर्ण परिस्थितियों, चेष्टाओं आदि में वृद्धि ही उद्दीपन विभाव बनती है। हास्य में काव्यगत अनुभावों का सचरण अपेक्षाकृत कम होता है, क्योंकि इसमें काव्यगत आश्रय की स्थिति कम रहती है। बल्कि बहुत बार तो काव्यगत आश्रय को अपनी हँसी दबानी पड़ती है, क्योंकि यदि परिहास करने वाला ही पहले हँस पड़ेगा तो हँसी का सारा मजा ही बिगड़ सकता है। फिर भी अनुभावों के रूप में सैन-सकेत, मुँह बनाना, आँख मूँदना, आँखें खिल उठाना, हँसना, हास्यास्पद परिस्थितियाँ पैदा करना, अट्टहास, हँसते-हँसते लोट-पोट हो जाना, व्यंग्य कसना, हँसी दबाना, ताली पीटना, हाथ मारना आदि तथा हँसी के कारण अश्रु, स्वेद, नाक-नाल-स्पन्दन रोमाच आदि सात्विक

अनुभाव प्रकट हो सकते हैं। सचारी भावों के रूप में व्यंग्य में घृणा, हास-परिहास में स्नेह, अर्थ-गोपन, मति, स्मृति, अवहित्या, असूया, विस्मय, उत्साह, अमर्ष, उत्सुकता, गर्व, जडता, आवेग, चपलता, हर्ष, शका आदि प्रकट हो सकते हैं। विशुद्ध या कोरे हास्य में सचारी भाव भी कम सचरित होते हैं। चित्र विचित्र भावों से पुष्ट तो उदात्त हास्य ही हो सकता है।

हास्य कई तरह उत्पन्न किया जाता है। कहीं तो आलम्बन का हास्यास्पद चित्रण करके हास्य उत्पन्न किया जाता है, कहीं हास्यास्पद परिस्थितियाँ उत्पन्न की जाती हैं, कहीं शब्दों के विचित्र प्रयोग से तथा कहीं विचित्र अभिव्यक्ति से हास्य उत्पन्न किया जाता है। श्री जी० पी० श्रीवास्तव की 'पडित जी' कहानी को पढ़िए। उसमें पडित जी का आलम्बनत्व चित्रण भी हास्यपूर्ण है। पडित जी गोबरगणेश, पगड बाँधे, अचकन, धोती, फटी मिरजई पहने, तिलक-मुद्रा लगाए, भगड रूप में हास्य के पूर्ण आलम्बन बनाये गए हैं। ऐसे अयोग्य पुरातन-पथी संस्कृत-अध्यापक हमारी निन्दा या उपहास के उचित आलम्बन होते हैं, अतः उनका उपहास उदात्त हास्य का ही विषय है। पडित जी का कक्षा में पढाते-पढाते कुर्सी पर सो जाना और आधी छूट्टी में बेच पर चारों शाने चित लेटे खुराटे मारना आदि उद्दीपन का काम करते हैं। काम से जी चुराने वाले पण्डित जी की कक्षा में चार-पाँच विद्यार्थी और बढ जाने से विद्यार्थियों की संख्या जब ८-१० हो गई तो पडित जी ने लडको को कोसना शुरू कर दिया—“देवभाषा सबके लिए नहीं है। सभी कुत्ते काशी चले जायेंगे तो हाडी कौन चाटेगा ?” लडको के आग-सी लग गई। जी में आया कि पडित जी समेत पुस्तको को दियासलाई लगाओ और चल दो। उधर वे समास पूछने लगे और इधर हम लोगो ने इशारों में तय कर लिया कि कोई ठीक उत्तर न दो।

पडित जी—बहुब्रीहि किसे कहते हैं ?

मोहन—कहते होंगे किसी वस्तु को, पडित जी ! आपको क्या पडी है ?

पडित जी—मदन तुम बोलो।

मदन—कौन, मैं ! आपके सामने भला मैं क्या बोलूँ ?

पडित जी—तो न बताओगे तुम लोग क्या ?

मैं—पडित जी, किताब में क्यों नहीं देख लेते ?

मोहन—बहुब्रीहि के बिना क्या आपका काम नहीं चल सकता ?

पडित जी—(बिगडकर) अभी तुम सबको धुन के रख दूँगा।

प्रद्युम्न—इसमें क्या संदेह है ! यह तो आपके यहाँ सदा से होता आया है।

मैं—(धीरे से) केवल इतना अन्तर है कि अब तक रुई धुनते थे, अब कुछ और धुनेगे।

मोहन—(धीरे से) और क्या अपना सिर धुनेंगे।

मोहन—हैं तो कुछ इसी धुन में।

पडित जी—न मानोगे तुम लोग ! बकबक लगाये ही रहोगे ।

मदन—यह लीजिए ! आप ही पूछते हैं और आप ही कहते हैं कि बकबक लगा रहे हों । बोलो तो आफत न बोलो तो आफत ।

मोहन—हाँ जी, इससे तो यही अच्छा है कि कोई बोले ही न ।

उपर्युक्त प्रसंग में विद्यार्थियों के उत्तरो में कथन की वक्रता के कारण हास्य फूट रहा है । धुन शब्द को लेकर शाब्दिक हास्य भी है । परिस्थितिजन्य हास्य नीचे के प्रसंग में देखिए । “यो तो पण्डित जी पढाते-पढाते हर घण्टे ही पर एक नीद खींच लिया करते थे, पर आधे घंटे की छूट्टी में विशेषतया बेच पर लेटकर सोते थे । एक दिन ऐसे ही पण्डित जी निद्रा की गोद में पड़े थे कि मैं धूमता-धामता कक्षा में चना आया । देखा कि पण्डित जी चारो शाने चित पड़े हैं । मेज पर पगडी औंधी रखी थी । वही कलमदान भी पडा था । मैंने पगडी के भीतर का बीच वाला फटा हटाया और उस जगह नीली व लाल रोशनाई की दोनो दवाते रख कर उन्हें पगडी के फटे से ढक दिया । बाहर आकर साथियों को जो बताया तो मोहन ने कहा कि ठहरो, मेरी भी एक बात मानो, दो-एक मेढक पकड लाओ तो काम बने ।

दो के बदले चार मेढक आ गए । पण्डित जी अभी तक खुरटि भर रहे थे । उनकी अचकन की दोनो जेबे बेच के इधर-उधर लटक रही थी । हमने उनकी जेबो में दो दो मेढक रख दिये । फिर मेढको से भरी हुई जेबो को उठाकर पण्डित जी की तोद पर रख के भाग गए ।

तो-तीन बार जो तोद पर मेढक उछले तो पण्डित जी की आँख खुल गई । अपने पेट पर यह बेलुकी उछल-झूद देखकर मारे डर के पण्डित जी चिल्ला उठे और ऐसे घबडाए कि भद से बेच के नीचे लुढक पड़े । जल्दी से उठकर अचकन उतार कर दूर फेंकी । फिर जब जरा होश ठिकाने हुआ तो अचकन को उठाकर झाडने लगे । उसमें से मेढको को जो बारी-बारी निकलते देखा तो एकदम चकित रह गए । थोड़ी देर के बाद अचकन को फिर भाडा और पहन कर उठ खड़े हुए । अब पगडी उठाकर सिर पर औंधाई, वैसे ही दवाते झल्ल-झल्ल करती हुई उसमें से निकली और खोपडी पर तडाक से लग कर अलग जा गिरी । पगडी, खोपडी, चेहरा, अचकन, धोती रँगरंगा गई ।” परिस्थितिजन्य हास्य का कैसा फुव्वारा फूट रहा है ! पण्डित जी क्रोध के मारे इसी रूप में हेडमास्टर के पास दौड़े तो बाहर मैकेड मास्टर ने अपनी हास्यप्रियता दिखाई—होली बधाई, पण्डित जी ! कहिए यह स्वाँग बना कर कहाँ चले ? क्या कोई सगाई-सुगुई का शगन हुआ है ? बात क्या है ?” इन उक्तियों ने हास्य में और भी रँग भर दिया ।

इस कथा में उदात्त हास्य रस अपने समस्त अवयवो-सहित पूरी छटा के साथ प्रकट हुआ है । आलम्बन पण्डित जी है, उनकी चेष्टाएँ और वचन सब उद्दीपन

विभाव है। विद्यार्थियों के उत्तर, सैन-सकेत, मेढक दवात रखने आदि के कार्य, सैकेड मास्टर के वचन सब अनुभाव-उद्दीपन के अन्तर्गत आते हैं। विद्यार्थियों की अरुचि, वृणा, मति (योजना बनाने में), आशका (भागने में), सैकेड मास्टर द्वारा व्यग्य, भावगोपन (अवहित्था), अमर्ष आदि अनेक सचारी भाव भी स्पष्ट सचरण कर रहे हैं।

उदात्त हास्य का जीवन की नाना परिस्थितियों और अनेक प्रवृत्तियों से सम्बन्ध होता है। परिहास और उपहास या व्यग्य के अनेक ऐसे अरुचिकर या विकृत विषय होते हैं, जो हमारी नैतिक भावना के विपरीत पड़ते हैं, जैसे अनेक प्रकार के डोगी व्यक्ति—डोगी नेता, समाज-सुधारक, धर्म-गुरु आदि, अनेक प्रकार की सामाजिक बुराइयों, सभी प्रकार के बुरे आचरण और तत्सम्बन्धी बुरे व्यक्ति आदि सब हास्य का आलम्बन बन सकते हैं। ऐसे सब आलम्बनों का परिहास, उपहास या व्यग्य उदात्त हास्य का विषय होगा। ऐसे हास्य में सत्यम् और सुन्दरम् के साथ शिवम् भी समन्वित होगा। ऐसा हास्य समाज-सुधार की भी प्रबल शक्ति रखता है।

### अद्भुत रस

अद्भुत रस भी साहित्य में बहुत उपेक्षा और भ्रांति का विषय रहा है। इसके उदात्त रूप की भी सही कल्पना विद्वानों ने नहीं की। अद्भुत रस का स्थायीभाव विस्मय है। विस्मय मानव की आदिम मूल प्रवृत्ति है। यह आबाल-वृद्ध सब में व्याप्त होता है। एक छोटा-सा बच्चा अनोखे-अनोखे खेल-खिलौनों को देखकर विस्मय-विमुग्ध तथा आनन्दित होता है। जब एक टीन की छोटी-सी रेलगाड़ी को चाबी देकर हम उसके सामने छोड़ देते हैं, तो वह उसे चलता देखकर आश्चर्य-मुग्ध हो जाता है। यह क्रीडा-कौतुक की प्रवृत्ति सबमें रहती है। किन्तु ज्यों ज्यों मानव बालक से वृद्ध होता जाता है, उसकी विस्मय-भावना या उत्सुकता-कौतूहल के आलम्बन भी बदलते जाते हैं। चाबी-वाली गाड़ी युवक के लिए आश्चर्य का विषय नहीं रहती, उसकी विस्मयता के और-और गभीर आलम्बन होते जाते हैं। विस्मय-भावना प्राणी-मात्र की सस्कार-बद्ध भावना है। हम एक हॉकी का मैच देखते हैं। यदि मैच में खिलाड़ियों ने विशेष कौशल नहीं दिखाया, तो हमें वह मैच नीरस ही लगेगा, किन्तु यदि खिलाड़ी—चाहे दो-चार ही क्यों न हों—गेद रोकने, छीनने, निकाल ले जाने का अपना कौशल दिखाते हैं तो हमें आनन्द आता है। इस आनन्द के मूल में विस्मय भावना ही है। हम खिलाड़ियों के अद्भुत कौशल से विस्मित हुए आनन्द अनुभव करते हैं। एक योगी जब अपनी साधना के करतब हमारे सम्मुख प्रस्तुत करता है—अपनी छाती के ऊपर से एक ट्रक को चलवा कर दिखाता है, हाथों से लोहे की मोटी छड़ को मोड़ देता है, आदि—तो हम आश्चर्य-चकित हुए उसके करतब देखने में आनन्द-मग्न रहते हैं। नट के कौशल तथा सरकस वालों के करतब भी इसी प्रकार

आनन्द का विषय बनते हैं। साहित्य में भी जब इस प्रकार के कोरे कौशल प्रस्तुत होते हैं तो हमारी विस्मय भावना उनके पढ़ने, सुनने या देखने में आनन्द अनुभव करती है। वहाँ जिस आनन्दानुभूति को हम प्राप्त करते हैं, उसे ही अद्भुत रस कहा जाता है।

किन्तु उपर्युक्त खेल-तमाशे या कोरे कला-कौशल से उत्पन्न विस्मय उदात्त अद्भुत रस का विषय विशेष नहीं बनता। उपर्युक्त अनुरजनकारी अद्भुत रस और उदात्त अद्भुत रस में अन्तर है। जिस आश्चर्यपूर्ण घटना, कार्य या वस्तु का सम्बन्ध उदात्त जीवन-मूल्यों या उच्च नैतिकता (लोक-सुख) से होता है, वे सब हमें उदात्त अद्भुत रस की आनन्दानुभूति कराते हैं। तिलस्मी-जासूसी उपन्यासों की ऐसी आश्चर्यजनक घटनाएँ, कौतूहल-वर्द्धक परिस्थितियाँ और ऐयारो, इन्द्रजालिकों के अद्भुत कार्य जो केवल हमारी विस्मय-कौतूहल की भावना जगाकर हमारा मनोरंजन करने हैं, सब अद्भुत रस की रचनाएँ ही हैं। इन उपन्यासों का अग्री रस अद्भुत रस ही होता है। हिन्दी के अनेक तिलस्मी-जासूसी उपन्यासों में केवल मनोरंजन का उद्देश्य रहा है। अतः उनमें अधिकतर घटनाएँ, कार्यव्यापार, वस्तु-चित्रण आदि कोरे अनुरजनकारी अद्भुत रस की ही अनुभूति कराते हैं। किन्तु जिस रचना में आश्चर्य-चकित करने वाली घटना या कार्य-व्यापार का सम्बन्ध किसी उदात्त व्यक्ति से होता है या वे उदात्त भाव को पुष्ट करते हैं, वहाँ उदात्त अद्भुत रस की अनुभूति होती है।

हमारे प्राचीन आचार्यों ने अद्भुत रस पर यद्यपि कम विचार किया है, फिर भी विस्मय या चमत्कार की व्यापकता का उन्हें अनुभव था। वे अद्भुत रस को जीवन की नाना स्थितियों में चाहे कम ही देख पाए हैं, किन्तु उन्हें विस्मय के व्यापक प्रभाव का बोध था, इसमें सदेह नहीं हो सकता। तभी तो आलंकारिकों ने घटना, वस्तु या लोकोत्तर व्यक्ति के कार्य-व्यापारों के अतिरिक्त कवि-कर्म-चमत्कार से भी अद्भुत रस की सिद्धि स्वीकार की। उन्होंने अत्युक्ति, भ्रमोक्ति, विरोधाभास आदि अलंकारों को भी अद्भुत रस की सिद्धि का हेतु माना है। निस्संदेह काव्य में कवि-कर्म-कौशल भी अद्भुत रस की अनुभूति कराता है। बहुत सी ऐसी कवि-उक्तियाँ जिनमें किसी उदात्त भाव की अनुभूति नहीं जगती, जिन्हें शुक्लजी आदि कई विद्वानों ने रस के क्षेत्र से बाहर केवल सूक्तिकाव्य कहने की भूल की है, वास्तव में रस की परिधि में आती हैं, क्योंकि उनमें कवि की अभिव्यक्ति में चमत्कार रहने के कारण हमारी विस्मय-भावना जगती है। ऐसी उक्तियाँ अद्भुत रस का ही विषय मानी जानी चाहिएँ। किन्तु यह अद्भुत रस कोरा अनुरजनकारी अद्भुत रस ही होता है, उदात्त अद्भुत रस नहीं।

प्राचीन आचार्यों ने अद्भुत रस को वीर रस से उत्पन्न माना है। यद्यपि अद्भुत रस के बारे में उनकी यह धारणा उनकी सीमित दृष्टि की ही परिचायक है, तथापि इससे यह सिद्ध होता है कि अद्भुत रस का उदात्त रूप भी उनकी दृष्टि में

था। उन्होंने अद्भुत रस के उदात्त रूप तथा केवल अनुरजनकारी रूप का स्पष्ट भेद-निरूपण नहीं किया, किन्तु वीर कर्म से आश्चर्य की उत्पत्ति स्वीकार करना उनके द्वारा उदात्त अद्भुत रस की ही स्थापना है। वीर-कर्म उदात्त होता है। ऐसे उदात्त कम-कौशल से निश्चय ही उदात्त अद्भुत रस की सिद्धि होगी। भरत मुनि ने अद्भुत रस के दो भेद किये हैं—(१) दिव्य तथा (२) आनन्दज।<sup>१</sup> उन्होंने दिव्य-दर्शन से दिव्य अद्भुत माना है और सामान्य हर्ष उत्पन्न करने वाला आनन्दज अद्भुत कहा है। यद्यपि भरत मुनि ने अपने कथन का विशेष स्पष्टीकरण नहीं किया है, तथापि दिव्य से उनका तात्पर्य ईश्वरीय अर्थात् अलौकिक प्रभु-दर्शनादि से ही प्रतीत होता है और आनन्दज से अभिप्राय अन्य अद्भुत घटना-कर्म आदि से है। उन्होंने ब्रह्मा को इसका देवता बताया है। प्राचीन आचार्यों की दृष्टि अद्भुत रस के दो रूपों पर ही अधिक रही है। एक तो लोकोत्तर ईश्वरीय लीलाएँ उनकी अद्भुत अनुभूति का विषय बनी हैं, दूसरे, वीर-कर्म की अद्भुतता को उन्होंने अद्भुत रस के उदाहरण-स्वरूप प्रस्तुत किया है। पंडितराज जगन्नाथ ने अद्भुत रस के उदाहरण-रूप में बाल-कृष्ण के मुख में ब्रह्माण्डदर्शन पर यशोदा के चकित होने का उदाहरण दिया है। विश्वनाथ ने 'महावीर चरित' से राम-द्वारा शिव-धनु तोड़ने पर उसकी अति उच्च ध्वनि से लक्ष्मण के विस्मय का उदाहरण प्रस्तुत किया है। किन्तु, इस सम्बन्ध में हमारा निवेदन है कि अद्भुत रस भी जीवन की अनेकानेक परिस्थितियों से सम्बन्ध रखता है। न केवल ईश्वरीय लीलाओं तथा युद्ध-वीरों के अद्भुत कार्यों में इसकी अवस्थिति होती है, अपितु अनेक प्रकार के अन्य उदात्त भावों और प्रवृत्तियों से इसका सम्बन्ध है।

भरत मुनि के उपर्युक्त दिव्य तथा आनन्दज दो भेदों को हम अपने ढंग से स्वीकार करते हैं। दिव्य से लोकोत्तर ईश्वरीय अर्थ न लेकर उदात्त अर्थ लेना ही समीचीन है तथा आनन्दज से केवल मनोरञ्जक अर्थ लेना चाहिए। इस प्रकार अद्भुत रस<sup>२</sup> भी हास्य रस की तरह मुख्य दो कोटियों में विभाजित करना चाहिए—(१) उदात्त अद्भुत रस, (२) केवल अनुरजनकारी या आनन्दज। उदात्त अद्भुत रस के और कई प्रकार-भेद हो सकते हैं, जैसे अद्भुत घटना-जन्य, कार्य-व्यापार-जन्य, व्यक्ति या वस्तु चित्रणज या दर्शनज आदि। इसी प्रकार केवल अनुरजनकारी अद्भुत रस के भी कई रूप-भेद हो सकते हैं—घटना-जन्य, कर्म-जन्य, वस्तु-चित्र-जन्य तथा

१ दिव्यश्चानन्दजश्चैव द्विधा ख्यातोऽद्भुतो रसः ।  
दिव्यदर्शनजो दिव्यो हर्षानन्दश्च स्मृतः ॥

—नाट्य शास्त्र, ६।८२ ।

२ अद्भुत रस का और विस्तृत विवेचन हम पुस्तकाकार रूप में अलग से प्रस्तुत कर रहे हैं।



कवि-कर्म (आलंकारिक अद्भुत अभिव्यक्ति)। उदात्त अद्भुत रस-चित्रण में भी आलंकारिक अद्भुत अभिव्यक्ति हो सकती है, होती है, अतः वहाँ भी कवि-कर्म-कौशल उदात्त अद्भुत रस को पुष्ट करने में सहायक होगा। जहाँ कवि-कौशल कोरा अभिव्यक्ति का चमत्कार-मात्र बना रहता है, वहाँ रस की तो सिद्धि होगी, पर उदात्त अद्भुत रस की नहीं। नीचे का उदाहरण देखिए—

तन्त्री नाद कवित्त रस, सरस राग रति रग ।

अनबूडे बूडे तरे, जे बूडे सब अग ॥

विहारी का यह दोहा वक्तव्य-मात्र है, किसी उदात्त भावानुभूति को नहीं जगाता। फिर भी कवि के विरोधाभासयुक्त अभिव्यक्ति-कौशल से विस्मय होने के कारण अद्भुत रस-संचार हो रहा है। अतः यह कोरा मनोरजक अद्भुत रस का उदाहरण कहा जा सकता है। इसी प्रकार कबीरादि की उलटबासियों में ऐसा ही 'अचभा' है—

एक अचभा देखा रे भाई, ठाढा सिंह चरावै गाई ।

पहलै पूत पीछे भइ भाई, चैला कै गुर लागै पाई ॥

जल की मछली तरवर व्याई, पकडि बिलाई मुरगै खाई ॥ आदि ॥

ऐसे चामत्कारिक कथनों को हम काव्य के अन्तर्गत इसीलिए लेते हैं, कि ये भी हमारी विस्मय-भावना-जन्य कुछ न-कुछ आनन्द अवश्य देते हैं, अन्यथा इन्हें काव्य-साहित्य में कदापि जगह न मिलती। ये कवि-कर्म-कौशल (अभिव्यजना-वैचित्र्य) से उत्पन्न कोरे अद्भुत रस के उदाहरण हैं। अब नीचे की पक्तियाँ पढ़िए—

दुवन दुसासन दुकूल गह्यो दीनबधु,

दीन ह्वै कै द्रुपद कुमारी यो पुकारी है ।

छाडे पुरुषारथ को ठाढे पिय पारथ से,

भीम महाभीम ग्रीव नीचे को निहारी है ।

अबर लौ अबर अबर कियो 'बसीधर',

भीषम करन द्रोन सीमा यो निहारी है ।

सारी मध्य नारी है कि नारी मध्य सारी है कि,

सारी ही कि नारी है कि सारी है कि नारी है ॥

यहाँ भगवान् कृष्ण-द्वारा द्रौपदी की लज्जा-रक्षा का प्रसंग है। कृष्ण के अद्भुत आयोजन से द्रौपदी का चीर बढता ही गया। उसकी साडी के बढने से उसकी लज्जा-रक्षा का उदात्त कार्य सम्बन्धित है। अतः यहाँ कृष्ण का अद्भुत आयोजन उदात्त अद्भुत रस की अनुभूति कराता है। यह कोरा मनोरजन या चमत्कार नहीं है, बल्कि महत् कार्य से सम्बन्धित होने से हमारी नैतिक भावना की भी पुष्टि करता है। साथ ही कवि की अभिव्यक्ति भी चमत्कारपूर्ण है। अनुप्रास की छटा के अतिरिक्त अम्बर (आकाश) लौ अम्बर (चीर) के अबर (अबार-डेर) में यमक तथा अन्तिम

पक्तियों में सदेह अलंकारों की योजना अद्भुत रस को और भी अद्भुत (पुष्ट) करने में सहायक हो रही है। यहाँ भीष्म, द्रोण, कर्ण काव्यगत आश्रय है। उनका आश्चर्य में सीमाओं की ओर निहारना और सदेह प्रकट करना आदि अनुभाव है, उत्सुकता, सदेह, भ्रम आदि सचारी भाव -। इसी प्रसंग के रतनाकर जी के निम्न पद्य में सुर-असुर आश्रय है, उनके सदेह के चमत्कार-रूप में आश्चर्य की भव्य अभिव्यक्ति हुई है—

बोलि उठे चकित सुरासुर जहाँ ही तहाँ,  
 हा-हा यह चीर है कि वीर वसुधा की है।  
 कहै रतनाकर कै अम्बर दिगम्बर कौ,  
 कैधौ परपच कौ पसार विधना कौ है।  
 कैधौ सेसनाग की असेस कचुली है यह,  
 कैधौ ढग गग की अभग महिमा की है।  
 कैधौ द्रोपदी की करना कौ वरनालय है,  
 पारावार कैधौ यह कान्ह की कृपा कौ है ॥

सृष्टि की चित्र-विचित्र रूप-रचना और दृश्यों पर आश्चर्य प्रकट करते हुए हरिऔध जी ने अद्भुत रस का निम्न उदाहरण दिया है—

देहिन को सुचित सनेहिन समान करि,  
 पल्ल अति मज्जुल पवन के हिलत है।  
 चद के मनोरम करनि ते अवनि काज,  
 चादनी के सुन्दर बिछावने सिलत है।  
 हरिऔध कौन कहै काके अनुकूल भये,  
 सीपन में मोती मन भावने मिलत है।  
 कीच माहि अमल कमल विकसित होत,  
 धूलि माहि सुमन सुहावने खिलत है।

सृष्टि की यह रहस्यमय रूप-रचना उस सृष्टिकर्ता की अद्भुत लीला की ओर संकेत करती है, इसी से यह वर्णन उदात्त अद्भुत रस का विषय बनता है। रहस्यवादी कवियों की प्रकृतिगत रहस्य-भावना, जो आधुनिक रहस्यवाद का प्रथम सोपान बनती है, अद्भुत रस का ही विषय है। पत की 'मौन निमंत्रण'-जैसी कविताएँ, महादेवी-प्रसाद-निराला आदि अन्य छायावादी-रहस्यवादी कवियों की ऐसी कविताएँ जिनमें विराट् के प्रति जिज्ञासा और विस्मय-भावना व्यजित हुई है, अद्भुत रस के ही उदाहरण हैं। महादेवी की निम्न पक्तियाँ देखिए—

कनक-से दिन मोती-सी रात, मिटाता-रगता, बारम्बार,  
 कौन जग का वह चित्राधार ?

यह किस चित्रकार की अद्भुत चित्रकारी और चित्रसारी है ? यह विस्मय,

विराट् चेतना की ओर सकेत होने से, उदात्त विस्मय है, उदात्त अद्भुत रस है ।

श्रीमन्नारायण कविराज ने अद्भुत रस को ही सब रसों के मूल में अवस्थित बताया । नारायण पण्डित के अनुसार चमत्कार रस का सार है । अद्भुत रस चमत्कार का मूल है । अतः अद्भुत रस ही सर्वत्र अवस्थित रहता है—

रसे सारश्चमत्कार सर्वत्राप्यद्भुतोरस ।

तच्चमत्कारसारत्वे सर्वत्राप्यद्भुतोरस ॥

इसमें सदेह नहीं कि प्रत्येक काव्यानुभूति या रसानुभूति के मूल में चमत्कार रहता है । पर भिन्न-भिन्न रसों में भिन्न-भिन्न स्थायीभाव प्रधान होने से उन सब की रस-रूप में अलग-अलग सत्ता रहती है । काव्यानुभूति में अनेक भाव सश्लिष्ट रहते हैं । किन्तु जहाँ जिस स्थायीभाव की प्रधानता हो जाती है, वहाँ तत्सम्बन्धी रस की ही स्थिति माननी पड़ती है । आचार्य केशवदास ने अद्भुत रस का निम्न उदाहरण दिया है—

आसीविष, सिधुविष, पावक सो नातो कछू,

हुतो प्रह्लाद सो, पिता को प्रेम टूटो है ।

द्रोपदी की देह मैं खुयी ही कहा दुस्सासन,

खरोई खिसानो खेचि वसन न खूटो है ।

पेट में परीक्षित की पारथ बचाई मीचु,

जब सब ही को बल विधिवान लूटो है ।

केसव अनाथन को नाथ जौ न रघुनाथ,

हाथी कहा हाथ कै हथ्यार करि छूटो है ।

निश्चय ही यहाँ भगवान् की कृपा का बखान भक्ति भावना या भक्ति रस से ही मुख्य सम्बन्ध रखता है, भगवान् की अद्भुत लीला से अद्भुत रस की अनुभूति जगाना कवि का उद्देश्य नहीं बन सका है, अतः इस उदाहरण को अद्भुत रस का उदाहरण मानना भ्रातिपूर्ण ही है । इसी प्रकार बहुत से विद्वानो-आचार्यों ने वीर-कर्म के ऐसे उदाहरण अद्भुत रस में गिनाये हैं, जिन्हें वीर रस की ही पुष्टि होती है, विस्मय केवल सचारी भाव बना रहता है । अतः विस्मय सचारी को अद्भुत रस मानना भ्राति ही है । अद्भुत रस की सीमा को ठीक समझ लेना चाहिए । रसानुभूति में जहाँ विस्मय-प्रकाशन ही कवि का उद्देश्य बन जाय, वही अद्भुत रस की स्थिति होगी । वीर से अद्भुत की उत्पत्ति में जब कबधो-द्वारा भीषण युद्ध आदि अद्भुत व्यापार व्यापक और विविध रूप में प्रस्तुत किये जाते हैं, तभी वे अद्भुत रस का विषय बनते हैं, अन्यथा विस्मय सचारी भाव बना रहेगा और वीर रस की ही पुष्टि में सहायक होगा ।

अद्भुत रस का व्यापक प्रकाशन हमारे कथा-साहित्य में हुआ है । हम इस रस को भी इतना भूल-सा गए हैं कि आश्चर्यपूर्ण घटनाओं या प्रसंगों में इस रस की

अनुभूति पाते हुए भी अद्भुत रस के स्थान पर कौतूहल, जिज्ञासा, उत्सुकता आदि कहकर काम चला लेते हैं और फिर प्रश्न करते हैं कि इन जासूसी या अद्भुत घटना-प्रधान रचनाओं में कौन-सा रस है, या रस-सिद्धांत की दृष्टि से इन उपन्यासों की आलोचना कैसे हो सकती है ? जिन उपन्यासों में जादू की पिटारियाँ खोली जाती हैं या अविश्वसनीय चमत्कारपूर्ण घटनाएँ और कार्य-व्यापार प्रस्तुत किये जाते हैं, उनमें अनौचित्य होने से अद्भुत रसाभास ही कहा जायगा। प्राचीन लोकोत्तर घटनाएँ, जैसे श्राप से व्यक्ति का पक्षी बन जाना या अन्य रूपों में बदल कर कौतुकपूर्ण कार्य करना आदि भी आज के बुद्धिवादी पाठक को अस्वाभाविक ही प्रतीत होते हैं, यहाँ तक कि जीवन की यथार्थ घटनाओं और परिस्थितियों में रुचि लेने वाला आज का पाठक बालकृष्ण के लोकोत्तर चमत्कारी रूपों में—जैसे अपने मुँह में ही ब्रह्माण्ड के दर्शन कराना आदि—भी अधिक रुचि नहीं ले पाता। इन घटनाओं के भी बौद्धिक मानसिक रूप-अर्थों में ही वह आनन्द प्राप्त कर सकता है। कृष्ण-द्वारा गोवर्द्धन पर्वत उठाने का यह प्रसंग देखिए—

घन बरसत कर पर धर्यो, गिरि गिरिघर नि शक ।

अजब गोप सुत चरित लखि, सुरपति भयो सशक ॥

यहाँ कृष्ण-द्वारा गोवर्द्धन पर्वत को अपनी छिद्युनी पर उठा लेने का अद्भुत कार्य ब्रज के गो-गोप-गोपी की रक्षा हेतु हुआ है, इसलिए यह उदात्त अद्भुत रस का प्रसंग अवश्य है, पर आज के पाठक को ऐसे चमत्कारी कार्य तभी आनन्द प्रदान कर सकते हैं जबकि वह भगवान् का पूरा भक्त बन जाय। इसी प्रकार 'अलिफ लैला' तथा इसी प्रकार के प्राचीन किस्सों तथा आधुनिक तिलस्मी-जासूसी उपन्यासों की अनेक घटनाओं और कार्य-व्यापारों में विश्वसनीयता की कमी रहने से अद्भुत रसाभास ही माना जा सकता है। पाश्चात्य जासूसी उपन्यासों में अद्भुत बौद्धिक तत्त्व रहता है, अतः उनमें अद्भुत रस का सुन्दर परिपाक होता है। ऐसा अद्भुत रस-प्रधान कथा-साहित्य आज प्रचुर मात्रा में रचा जा रहा है।

अतः अद्भुत रस विस्मयकारी घटनाओं, वस्तुओं, व्यक्तियों तथा उनके अद्भुत कार्य-व्यापारों के आलम्बनत्व से प्रकट होता है। उनके भिन्न भिन्न अन्यान्य अद्भुत व्यापार या घटनाएँ अथवा परिस्थितियाँ उद्दीपन बनती हैं। आँखें विस्फारित हो जाना, स्तम्भित-चकित रह जाना, प्रसन्न होना, रोगटे खड़े होना, आँसू निकल आना, कप होना, 'वाह-वाह !' आदि साधुवाद-वचन, ताली बजाना, एकटक दृष्टि से देखना, स्वेद, वेपथु आदि अनुभाव सहज ही प्रकट होते हैं। उत्सुकता, जिज्ञासा, आवेग, भ्रम, जडता, हर्ष, मति, स्मृति, गर्व, धृति, अमर्ष, भय, आशंका, चिंता, तर्क, आशा आदि अनेक संचारी भाव प्रकट होते हैं। उदात्त अद्भुत रस की स्थिति वही होती है, जहाँ दया, कृपा, साहस, उत्साह, गर्व, जिज्ञासा आदि संचारी भाव विस्मयानुभूति को उदात्त बनाते हैं तथा आश्चर्यपूर्ण घटना-कार्य-व्यापारादि किसी महत्

उद्देश्य की सिद्धि-हेतु प्रस्तुत होते हैं। जितने ही अधिक महत्त्वपूर्ण महान् कार्य के हेतु जितना महान् अद्भुत आश्चर्यपूर्ण व्यापार-घटना प्रस्तुत होंगे, उतने ही अधिक उदात्त अद्भुत रस की सिद्धि होगी। महन् उद्देश्य, महत् अद्भुत विचित्र व्यापार या घटना तथा कवि-कर्म-कौशल तीनों का अद्भुत सयोग परम उदात्त अद्भुत रस की सिद्धि कराता है।

वैष्णवाचार्यों द्वारा प्रतिपादित तथा बाबू गुलाबराय, आनन्द प्रकाश दीक्षित आदि द्वारा स्वीकृत अद्भुत रस के दृष्ट, श्रुत, सकीर्तित तथा अनुमित भेद असगत ही हैं। वैष्णवी भक्ति के श्रवण-कीर्तन-दर्शन आदि के आधार पर ही ये श्रुतादि भेद किये गए हैं। इस प्रकार के भेद तो सभी रसों के हो सकते हैं, फिर अद्भुत में ही क्या विशेष बात है? पाठक तो पढ़कर ही रसानुभूति पाता है। काव्यगत आश्रय के देखने-सुनने आदि पर आधारित यह विभाजन व्यर्थ ही है। इनके उदाहरण-रूप में प्रभु की लीलाओं के दर्शन श्रवण आदि से उत्पन्न आश्चर्य ही प्रस्तुत किया गया है। अतः यह विभाजन भक्ति भावना पर ही आधारित होने से अमान्य है। संभवतः अलौकिकता के प्रभाव से ही डा० आनन्दप्रकाश दीक्षित ने एक बहुत भ्रात धारणा प्रकट की है। अद्भुत और हास्य रस का भेद बताते हुए वे कहते हैं—‘हास्य और अद्भुत में यह भी अन्तर है कि पहले में बुद्धि और विवेक का त्याग नहीं होता, जबकि दूसरे में घटना की अघटनीयता भय को उत्पन्न करने के साथ-साथ विवेक का भी क्षण-भर के लिए हरण कर लेती है।’ (रस-सिद्धांत स्वरूप-विश्लेषण, पृ० ३७१)। हमारा निवेदन है कि बुद्धि और विवेक का तो न हर्ष में लोप होता है, न अद्भुत में। यदि बुद्धि का यह लोप होने लगे तो हमें अविश्वसनीय और अस्वाभाविक घटनाएँ भी न अखरे। अद्भुत में विवेक की कड़ी कभी नहीं टूटती।

### शान्त-रस

‘नाट्यशास्त्र’ में शांत रस की स्थिति नहीं है और भरतमुनि ने केवल ८ रसों पर विचार किया है। भरतमुनि ने समस्त विवेचन नाटकीय अभिनय की दृष्टि से किया है। अतः संभव है कि उन्होंने भी बाद के धनजय आदि आचार्यों की तरह शान्त रस को अभिनयोपयुक्त न समझ कर छोड़ दिया हो। अथवा यह भी संभव है कि भरत के समय तक शांत रस की निर्विवाद स्वरूप-स्थिति न बन पाई हो। जो हो, शान्त रस की रस-रूपता असंदिग्ध है। धनजय आदि ने शान्त रस के विरोध में जो कहा है कि शांतरस मोक्षाश्रयी या विरक्तिजनक होने से सभी सामाजिकों के चित्त-सवाद का विषय नहीं बन सकता, अर्थात् जिस काव्य-विषय में राग-द्वेषों का शमन हो, वह रागानन्द का विषय कैसे बन सकता है। परन्तु इस प्रकार की धारणा का खण्डन करने वाले अभिनवगुप्त और विश्वनाथ आदि आचार्यों ने शांत रस की सत्ता को भली प्रकार प्रतिष्ठित कर दिया था। आचार्यों ने तत्त्व-ज्ञान-जन्य वैराग्य-निर्वेद

अथवा शम को शान्तरस का स्थायी भाव माना है। अभिनवगुप्त ने आत्मज्ञान को स्थायीभाव बनाया, जो शम का या तत्त्व-ज्ञान-जन्म वैराग्य का ही रूप है। आनन्द-वचन ने नृष्णाक्षय-मुख को शांत रस का स्थायी भाव बताया।

शांत रस के स्थायीभाव शम या निर्वेद का स्वरूप स्पष्ट करने से पूर्व इसकी आदार-भूमि पर विचार करना आवश्यक है। इस ससार में रहते हुए मनुष्य अनेक प्रकार के मर्षण करता है, राग-द्वेष में मग्न रहता है और अपनी इच्छाओं की पूर्ति करता है। किन्तु जब वह अनुभव करता है कि यह ससार तो असार है, यहाँ सब वस्तुएँ नाशवान हैं, यहाँ तक कि मानव-जीवन का कोई भरोसा नहीं, तो इस तत्त्व-ज्ञान के बोध से उसे सासारिक मोह-माया-ममता व्यर्थ प्रतीत होने लगती है, ससार के छल-प्रपञ्चों से वह मुँह मोड़ लेना चाहता है, भेद-बुद्धि त्याग देता है, सुख-दुःख, अपने-पराये, राग-द्वेष आदि को त्याग कर समदर्शी बन जाता है और इस प्रकार आत्मा के सच्चे आनन्द को प्राप्त करता है, तो यह स्थिति शांत रस की ही कही जायगी। ऐसी मन शांति आध्यात्मिक अलौकिक ऐकान्तिक अनुभूति ही नहीं होती, अपितु जीवनानुभूति भी होती है। ससार से वैराग्य धारण करके आत्मचिन्ता में लीन वीतरागी व्यक्ति ही इसका आश्रय नहीं होता, अपितु ससार में रहते हुए निःस्पृह जीवन बिताने वाला विदेह-जैसा राजा या कर्मयोगी जीवत प्राणी भी इसका आश्रय हो सकता है वास्तव में शांत रस के स्थायीभाव निर्वेद या वैराग्य से अभिप्राय है लौकिक निःस्पृहता। स्पृहा, इच्छाओं-तृष्णाओं की इस दुनिया में निःस्पृहता का जीवन उदात्त जीवन कहा जा सकता है। इस उदात्त जीवन की द्योतक लौकिक निःस्पृहता उदात्त भावना है। मन शांति इमी का परिणाम है। निःस्पृह प्राणी मानसिक शांति या आनन्द भी लाभ करेगा, उसका मन सतोषी और राग-द्वेष-रहित भी होगा। एक उदाहरण से स्पष्ट करें। एक व्यक्ति ससार के प्रपञ्च और असारता का अनुभव करके तत्त्वज्ञान द्वारा वैराग्य धारण करता है और आत्मचित्तन या मोक्ष-प्राप्ति के लिए समाधिस्थ हो जाता है। उसका यह वैराग्य या मन शांति-प्राप्ति भी शांत रस का विषय है। दूसरा व्यक्ति अपने सहज ज्ञान या उदात्त प्रवृत्ति से ससार में रहता हुआ निःस्पृह जीवन व्यतीत करता है। वह ईश्वर-भजन या तत्त्व-चित्तन नहीं करता, अपितु ससार के कार्यों में रत रहता है, देश की राजनीति में भाग लेता है, किन्तु स्वयं निःस्पृह जीवन बिताना है—त्याग और तपस्या का जीवन व्यतीत करता है, किसी से भेद-भाव नहीं रखता, निजी स्वार्थों से ऊपर उठा ऋषि-जैसा उज्ज्वल जीवन प्रस्तुत करता है। निश्चय ही ऐसे व्यक्ति की निःस्पृहता, मन की शांति, त्याग-वीतराग भी शांत रस का विषय होंगे। अतः लौकिक निःस्पृहता या वैराग्य-निर्वेद उदात्त भाव-वृत्ति है। शम से अभिप्राय शांति नहीं लेना चाहिए, क्योंकि मन शांति परिणाम है—आनन्द की परिणति स्थिति है। शम से अभिप्राय है इच्छाओं का शमन, स्पृहाओं की शांति।

यह स्पृहा-शमन या नि स्पृहता ही सर्व-प्रेषणीय उदात्त भाव-वृत्ति है। इसका अनुभव जीवन की नाना-स्थितियों में व्यापक-रूप में होता है। यदि हम केवल तत्त्व-ज्ञान-जन्य निर्वेद को ही स्थायी भाव माने तो तत्त्व-चित्तको के अतिरिक्त जीवन जीने वाले जीवनमुक्त महापुरुष इस रस की परिधि से बाहर रह जायेंगे। विनोबा भावे, महात्मा गांधी जैसे महापुरुषों ने तत्त्व-ज्ञान से ही त्यागमय नि स्पृह जीवन बिताना सीखा हो, यह निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता। अत यदि इनकी नि स्पृहता का काव्य में चित्रण होगा तो वह शांत रस का ही विषय होगा। सांसारिक इच्छाएँ ही दुःख का कारण है। अत इच्छाओं का शमन स्वत ही सुख-शांति का विषय बन जाना है। ससार के स्वार्थों का त्याग, इच्छाओं का दमन अपने में उदात्त जीवन-प्रवृत्तियाँ हैं। अत शांत रस के उदात्त होने में कोई सदेह नहीं। जिस शांत रस-सामग्री में इन इच्छाओं के शमन, नि स्पृहता, अभेद-बुद्धि तथा समरस भाव-भूमि का जितना अधिक चित्रण होगा, उतना ही अधिक उदात्त शांत रस होगा।

‘कामायनी’ में जब मनु सारस्वत प्रदेश की प्रजा के विद्रोह से परास्त और श्रद्धा से लज्जित होकर भाग जाना है और एक गुफा में एकांत बैठ जाता है, और श्रद्धा उसे जगल में डूँड लेती है, तब उसकी यह विरक्ति शांत रस का स्थायीभाव नहीं बनती। अभी उसका पलायन एक हताश, निराश या लज्जायुक्त व्यक्ति का पलायन है। उसमें अभी मोह-ममता का भाव विद्यमान है। तभी तो वह श्रद्धा से पूछता है, मानव को कहाँ, क्यों छोड़ आई। किन्तु जब श्रद्धा उसकी भेद-बुद्धि मिटा देती है और उसे आनन्दी शिव का आभास कराती है, और मनु शिव की समरस भूमि में जाने के लिए व्याकुल हो जाता है, उसकी भेद-बुद्धि नष्ट हो जाती है, सब में वह एक ही प्राण-चेतना का अनुभव करने लगता है, तब स्वयं शिव-रूप बन जाता है, वह शांत रस की चरम शांति आनन्द-अवस्था को प्राप्त कर लेता है, जिसमें—

समरस थे जड या चेतन ।

सुन्दर साकार बना था ॥

चेतनता एक विलसती ।

आनन्द अखण्ड घना था ॥

अत शांत रस के इस रूप की प्रक्रिया इस प्रकार समझनी चाहिए—

स्थायीभाव—नि स्पृहता या इच्छाओं का शमन अथवा निर्वेद ।

आलम्बन—कोई नि स्पृह महात्मा और उसकी नि स्पृहता, ससार की असारता, मृत्यु, जरा, रोग, सांसारिक प्रपञ्च आदि का ज्ञान। शमन का दृश्य आदि ।

उद्दीपन-विभाव—जीवन की अनित्यता आदि का और अनुभव, सत्सग, धार्मिक ग्रन्थों का अध्ययन-श्रवण, तीर्थाटन आदि ।

अनुभाव-उद्दीपन—स्वार्थों का त्याग यमनियम, अपना सब-कुछ बॉट देना, सत्सग करना, प्रपचों से हटना, गृह-त्याग, शास्त्राध्ययन, स्वाध्याय, आत्मचितन तथा रोमाच, कप, अश्रु आदि सात्त्विक अनुभाव ।

सचारी-उद्दीपन—मति, ग्लानि, घृणा, हर्ष, स्मृति, वृत्ति, सतोष, विरवास, आशा, दैन्यादि ।

शान्त रस के स्वरूप का जो विवेचन विश्वनाथ आदि हमारे आचार्यों ने किया है, वह ससार से वैराग्य का ही रूप है । आचार्यों ने इसका प्राय यह लक्षण दिया है—

न यत्र दुख न सुख न चिन्ता न द्वेषरागौ न काचिदिच्छा ।

रसस्तु शान्त कथितो मुनीन्द्र सर्वेषु भावेषु शमप्रधान ॥

अर्थात् जहाँ सुख-दुख, चिन्ता, राग-द्वेष, इच्छादि कुछ नहीं, उसे मुनियों ने शांत रस की सजा दी है । सब भावों में शम प्रधान है । सब भावों, इच्छाओं, कार्य-व्यापारों की समाप्ति का अभिप्राय लेकर धनजयादि ने शांत रस का निषेध ही कर दिया था । कुछ आचार्यों ने घृणा या जुगुप्सा के अन्तर्गत ही इसका समावेश कर दिया । डा० राघवन ने भी जुगुप्सा की शान्त रस में महत्ता स्वीकार करके उसे निर्वेद-जैसा भाव ही बताया है । उनका कथन है—“This is a saying that for those who would have this world, there is no scope for the other. Only he who discards all mundane things can walk to Salvation For this he must cultivate the feeling of disgust or loathsomeness towards the things of this world This is the Bhava of Jugupsa Some hold this to be most important in Santa and propose it for the place of sthayin “जुगुप्सेति केचित्” Abhi Bha Gaek Edn 1, p 262 Nirveda is very closely allied to this Jugupsa”<sup>1</sup> अर्थात् कहा जाता है कि ऐहिक आसक्ति से परलोक सिद्ध नहीं होता । जो सासारिक वस्तुओं का त्याग करते हैं, केवल वे ही मोक्ष प्राप्त कर सकते हैं । इसके लिए सासारिक वस्तुओं के प्रति ग्लानि होना आवश्यक है, यही जुगुप्सा भाव है । कुछ आचार्य इसे शांत रस में आवश्यक मानकर शांत रस का स्थायीभाव ही बताते हैं । निर्वेद इस जुगुप्सा से निकट सम्बन्ध रखता है ।”

इस सम्बन्ध में, जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, हमारा निवेदन है कि एक तो सासारिक वस्तुओं के प्रति जुगुप्सा शांत रस की अनिवार्य शर्त नहीं मानी जा

1 Dr V Raghvan . ‘The Number Of Rasas’, p 78



सकती, दूसरे, जुगुप्सा की यह जो व्याख्या की गई है, वह केवल शात रस के सचारी भाव जुगुप्सा की ही मानी जा सकती है। जुगुप्सा शात रस का स्थायी भाव नहीं कहा जा सकता। निर्वेद स्थायी भाव तथा निर्वेद सचारी से इसका अन्तर स्पष्ट करना आवश्यक है।

निर्वेद और घृणा (जुगुप्सा) दोनों में ही विषय से अरुचि होती है। भरत मुनि ने निर्वेद का सचारी रूप में ही निरूपण किया था। उनका कथन है—‘तत्र निर्वेदो नाम दारिद्र्य व्याध्यावमानाधिकक्षेपाकष्टक्रोधताडन-इष्टजनवियोग तत्त्वज्ञानादिभिर्विभावै उत्पद्यते’। अर्थात् ‘दरिद्रता, व्याधि, अपमान आदि सासारिक कष्टो, असफलताओ और प्रिय-वियोग या तत्त्वज्ञानादि विभावो से निर्वेद उत्पन्न होता है।’ बाद के आचार्यों ने तत्त्वज्ञान से उत्पन्न निर्वेद को शात रस का स्थायीभाव माना। सासारिक असफलताओ, असफल प्रेम, धन-नाश आदि से उत्पन्न विरक्ति तभी शात रस का विषय होगी जबकि मन सासारिक इच्छाओ से हटकर, तत्त्व ज्ञान द्वारा या अन्यथा, अध्यात्मोन्मुख हो जायगा। ऊपर मनु के उदाहरण से हम इस तथ्य को स्पष्ट कर चुके हैं। अतः शात रस के स्थायीभाव निर्वेद या लौकिक निस्पृहता या शम में दो बातें आवश्यक हैं—(१) सासारिक एषणाओ से निवृत्ति या विरक्ति अथवा निस्पृहता, (२) अध्यात्मोन्मुखी शात प्रवृत्ति। अध्यात्मोन्मुखी प्रवृत्ति से तात्पर्य केवल व्यक्तिगत आत्म चिंतन या मोक्ष-साधन ही नहीं है, अपितु अभेद-बुद्धि में लोकमगल, परमार्थ की कामना और साधना भी इसमें सम्मिलित है। इसमें अधिक ध्यान या शांति का विषय रहता है निस्पृहता या अनासक्ति, जो अध्यात्म या परमार्थ-सिद्धि के हेतु होती है। आत्मचिंतन या ईश्वर-चिंतन की स्वतंत्र परिणति जैसे भक्ति रस में होती है, वैसे ही लोकमगल या परमार्थ सिद्धि की स्वतंत्र परिणति दयावीर, धमवीर, राष्ट्रप्रेम, या मानव-प्रेम आदि में होती है। अतः स्थायीभाव जुगुप्सा और स्थायीभाव निर्वेद में अन्तर स्पष्ट है। घृणा या जुगुप्सा में जघन्य वस्तुओ के प्रति ही घृणा उत्पन्न होती है, निर्वेद में सभी सासारिक वस्तुओ या इच्छाओ से विरक्ति या अरुचि होती है। दूसरे, घृणा में अध्यात्मोन्मुखता की आवश्यकता ही नहीं। शृगांगदि रसो के सचारी निर्वेद में वस्तु या विषय से केवल विरक्ति होती है, अध्यात्म भावना का जगना उसमें भी आवश्यक नहीं। इसमें निर्वेद-जन्य अरुचि विशिष्ट होती है, जबकि घृणा की अरुचि सामान्य होती है। अर्थात् विरक्ति विशिष्ट व्यक्ति को किसी विशेष परिस्थिति के कारण होती है, जबकि घृणा सबको सामान्य रूप से स्वतः ही होती है। निर्वेद सचारी में वस्तु के प्रति उपेक्षा का भाव ही प्रकट होता है। एक वियोगिनी बाला व्यजन-पदार्थों के प्रति अरुचि या विरक्ति प्रकट करती है—इसका कारण किसी अन्य भाव का प्रबल होना है। अतः सचारी विरक्ति का पूर्वपक्ष या आवार कोई अन्य भाव होता है, जबकि घृणा अपने में स्वतंत्र है। विरक्ति का पूर्वपक्ष आसक्ति है,

जत्रकि घृणा स्थायी का पूर्वपक्ष घृणा ही है। अर्थात् जत्र हम कहते हैं कि अमुक व्यक्ति को अमुक वस्तु या विषय से विरक्ति हो गई, तो इसका अर्थ है कि पहले वह वस्तु रुचिकर थी। जिन वस्तुओं या विषयों से विरक्ति सचारी उत्पन्न होता है, वे विषय अपने में बुरे नहीं होते। पर घृणा का आलम्बन मदा सबके लिए घृणा उत्पन्न करता है। अत घृणा और निर्वेद या विरक्ति सचारी का निर्णय करने के लिए हमें यह देखना होगा कि आलम्बन अपने स्वतंत्र रूप में भी घृणा का विषय है या नहीं। यदि वह घृणा का विषय नहीं है तो विरक्ति या निर्वेद की स्थिति मानी जायगी, अन्यथा घृणा की। निर्वेद स्थायीभाव और घृणा स्थायीभाव में भी अन्तर स्पष्ट है। निर्वेद स्थायीभाव में लौकिकता से विरक्ति या घृणा अथवा निस्पृहता के साथ-साथ अध्यात्म-भावना रहती है, जबकि घृणा में केवल विषयों से घृणा की बात आती है, अध्यात्म-भावना की अपेक्षा नहीं होती।

अब निर्वेद या शात रस की अध्यात्म भावना को थोड़ा और स्पष्ट करते हैं। आध्यात्मिक सुख-आनन्द के दो रूप हैं, एक तो व्यक्तिगत अलौकिक मोक्ष-सिद्धि, एकांत समाधिस्थ अवस्था या ब्रह्मानन्द-अनुभूति, दूसरी लौकिक जीवन-मुक्ति। किसी सन्यासी-वीतरागी-द्वारा तत्त्व-चिंतन या एकांत साधना-सिद्धि आदि उसकी अलौकिक शान रस-अनुभूति वही जा सकती है। किन्तु किसी सन्यासी-महात्मा कबीर, नानक, दयानन्द, रामतीर्थ, विवेकानन्द आदि की निस्पृहता और समष्टि-साधन या परमार्थ-कार्य-सुखानुभूति लौकिक शात रस अनुभूति मानी जा सकती है। इन दोनों की सीमा निस्पृहता एवं अध्यात्म-शांति है। अलौकिक अध्यात्म-शांति यदि भगवदनुराग के रूप में प्रकट होगी तो भक्ति रस का विषय बन जायगी। इसी प्रकार लौकिक अध्यात्म-शांति यदि दया-दान, राष्ट्र-प्रेम या मानव-प्रेम के रूप में चित्रित होगी तो कर्षण रस, दयावीर या राष्ट्र-प्रेम अथवा मानव-प्रेम का विषय हो जायगी। अत दयावीर, धर्मवीर आदि से भी शात रस की स्थिति भिन्न और स्वतंत्र है। शात रस में मुख्य विषय निर्वेद या निस्पृहता अथवा त्याग रहते हैं, जबकि दयावीर आदि में दया-कर्मादि प्रधान रहते हैं।

उपर्युक्त दोनों प्रकार की अध्यात्म-भावनाओं में उदात्तता होती है। आध्यात्मिक अनुभूति सब देशो-कालों में उदात्त अनुभूति स्वीकृत रहती है। फिर भी 'असंख्य बधन मात्रे महानन्दमय लभिव मुक्तीर स्वाद' के इस जीवनवादी युग में जीवन-विमुख वीतरागी की अपेक्षा जीवनवादी अनासक्त गेही की निस्पृहता अधिक उदात्त और अधिक मार्मिक प्रतीत होती है। जो महामुख कोरा वैयक्तिक न होकर जीवन के सुखानन्द का भी हेतु होता है वह अधिक उदात्त है, जो निर्वाण-प्राप्ति कोरी व्यक्तिगत न होकर लोक-निर्वाण की वाछा से परिपूर्ण होती है, वह निश्चय ही अधिक उत्तम है। पण्डितराज जगन्नाथ का शात रस का यह उदाहरण देखिए—

मलयानिल-कालकूटयो रमणीकु तल-भोगिभोगयो ।

श्वपचात्मभुवनिरन्तरा ममजाता परमात्मनि स्थित ॥

अर्थात् मलयपवन और कालकूट विष मे, रमणी के केश-कलाप तथा भुजग-फेणि मे, एव चाण्डाल और ब्रह्मा मे कोई अन्तर अर्थात् भेद-बुद्धि न रखने वाणी मेरी आत्म-स्थिति परमात्मा मे स्थित हो गई है ।

इसके साथ ही विश्वनाथ का निम्न उदाहरण देखिए—

रथान्तरश्चरतस्तथा धृतजरत कन्थालवस्याध्वगै

सत्राम च सकौतुक च सदय दृष्टस्य तैर्नागरै ।

निर्व्याजीकृतचित्तसुधारसमुदा निद्रायमाणस्य मे

नि शक करट कदा करपुटी भिक्षा विलुण्ठिष्यति ॥

अर्थात् वह कौन-सा दिन होगा जबकि फटी-पुरानी गुदडी लपेटे, गली-गली घूमते मुझ पर नागरिक लोग त्रासयुक्त और कौतुहलपूर्ण दयाभरी दृष्टि डालेंगे, जब मैं परमानन्द-रूप अमृतपान मे मग्न होकर ससार से आखे फेर लूँगा और मेरे करपुट के भिक्षा-कण नि शक कौओ-द्वारा चुन लिये जायेंगे ।

उपर्युक्त दोनो उदाहरणो मे से पहले मे केवल अभेद-बुद्धि के वैयक्तिक परमसुख की स्थिति का चित्रण है, दूसरे मे भी इसी स्थिति की कामना है । पर दूसरे मे परमार्थ का लोवहित भी साथ लगा हुआ है । दूसरी निस्पृहता ऐसी है जिसमे इतर जीवो के हित की भी कामना निहित है । शाताश्रयी कवि अपने भिक्षा के अन्न को भी कौओ को चुगा देना चाहता है । अत निश्चय ही पहले उदाहरण की अपेक्षा विश्वनाथ का उदाहरण अधिक उदात्त एव मार्मिक है । बाबा नानक को पिता कालूराम ने रुपये दिये और कहा, “बेटा, आज तुम सौदा करने जाओ ।” नानक ने कुल रुपये साधु फकीरो मे बाँट दिए, सतो को भोजन खिला दिया । पिता ने जवाब-तलबी की तो कहने लगे, “इसमे सच्चा सौदा और क्या हो सकता है ?” अपनी खेती चिडियो को चुगा देने वाला, ‘हरि की चिडियाँ हरि के खेत’ की आवाज लगाने वाला मस्त-मौला नानक कितना निस्पृह था ! कितना उदार, कितना त्यागी ! नानक की आध्यात्मिक शांति शात रस का उज्ज्वल रूप है । गौतम का वैराग्य भी व्यक्तिगत निर्वाण के हेतु नहीं था, उसमे जन-जन के निर्वाण की उदात्त भावना थी, दुखी जनगण का मागल्य निहित था । उस निर्वेद की उदात्तता मे क्या सदेह हो सकता है ? अभिनव आदि कुछ आचार्यों ने शात रस को सर्वश्रेष्ठ कहा है और इसका कारण यह बताया है कि शात रस का ध्येय मोक्ष-प्राप्ति है, मोक्ष मानव-जीवन का अंतिम लक्ष्य है । इस सम्बन्ध मे हमारा निवेदन यही है कि मानव जीवन का अंतिम लक्ष्य अध्यात्म-सिद्धि है और यह अध्यात्म-सिद्धि जितनी ही उदार मानवता के मंगल की विधायक होगी, उतना ही उदात्त शात रस होगा । केवल कैवल्य-प्राप्ति शात रस को सर्वश्रेष्ठ नहीं बनाती ।

## रौद्र रस

हम पहले भी व्यक्त कर चुके हैं कि रौद्र रस के बारे में साहित्य-आचार्यों में पर्याप्त भ्रांति रही है और आज तक विद्यमान है। डा० आनन्द प्रकाश दीक्षित का कथन है—“रौद्र रस में क्रोध सात्त्विक रूप में प्रकट नहीं होता। क्रोध अनुदारता का पक्षपाती है और अन्यान्य गुणों का लोपकर्ता भी, जबकि उत्साह गुणों का सर्वथा ग्राहक। क्रोध में मनुष्य बावला हो जाता है, किन्तु उत्साह में विवेक का त्याग नहीं करता।”<sup>१</sup> हम ऐसे विचारों का पहले भी खण्डन कर चुके हैं। वास्तव में रौद्र रस के स्थायीभाव क्रोध को तामसिक मानना भ्रांति ही है। सामान्य लौकिक क्रोध को तो अनुचित एवं असात्त्विक भले ही कहा जाय, किन्तु स्थायीभाव क्रोध सर्वथा स्पृहणीय उदात्त वृत्ति है। धार्मिक व्यक्ति जो क्रोध के दमन या शमन की बात किया करते हैं, वे तो मनुष्य के प्रकृत रागों का ही शमन चाहते हैं। दूसरे, अनुचित लौकिक क्रोध तो लोक-व्यवहार में भी बुरा ही कहा जाता है और काव्यानुभूति का तो वह विषय बनता ही नहीं। इसमें सदेह नहीं कि क्रोध प्रतिक्रियात्मक, प्रतिहिंसात्मक भाव-वृत्ति है, और जीवन में जहाँ तक बन पड़े, मनुष्य को इसके बिना ही जीवन की समस्याएँ सुलझानी चाहिएँ। किन्तु अनादि काल से दुष्टता भी पलती रही है और बहुधा दुर्घर्ष दुष्टता शांति की भाषा समझती नहीं। अतः उसे दुरुस्त करने के लिए बहुत बार क्रान्ति, क्रोध, प्रतिहिंसा या प्रतिशोध का मार्ग अपनाया पड़ता है। ऐसा क्रोध जीवन की आवश्यकता बन जाता है। काव्य में ऐसे उचित क्रोध का चित्रण ही रौद्र रस का विषय बनता है। ऐसा क्रोध अनुदार न होकर या किसी एक दुष्ट के प्रति अनुदार होकर भी व्यापक मानवीय उदारता का प्रतीक बन जाता है। न तो ऐसे क्रोध का आश्रय अपने अन्यान्य गुणों का लोप करता है, न वह बावला होता और विवेक खोता है। वास्तव में यदि स्थायीभाव क्रोध का आश्रय अपना विवेक या अन्य गुण खो देगा और न्याय की सीमा लाघ जायगा, तो उस क्रोध में औचित्य न रहने से वह रौद्र रसाभास बन सकता है या क्रोध की अनुभूति समाप्त होकर पाठक या दर्शक के मन में उसके प्रति ही घृणा का भाव जागृत हो जायगा। अतः रौद्र रस का क्रोध स्पृहणीय उदात्त भाव है। वह जीवन में न्याय-नीति की रक्षा का सबल है। उसकी उदात्तता में सदेह नहीं होना चाहिए।

विद्वानों ने रौद्र रस के क्रोध का उदात्त रूप न समझ कर ही, बीभत्स रस आदि की तरह, रौद्रता या उद्धतता को ही रौद्र रस मान लिया। अर्थात् जैसे बीभत्स रस में बीभत्सता को ही बीभत्स रस मान लेने की उन्होंने भूल की, वैसे ही रौद्रता या प्रचण्डता को ही रौद्र रस मान लिया, चाहे वह जहाँ जिससे प्रकट हुई हो। यही कारण है कि उद्धत और प्रचण्ड राक्षसों या शत्रुओं अथवा अन्य विपक्षियों के अनुचित

क्रोध को भी रौद्र रस का विषय मान लिया गया है। पण्डितराज जगन्नाथ ने इसी भ्रांति से शिववनु-भग से परशुराम के क्रोध या उद्धन रूप को रौद्र रस का उदाहरण बताया है। जो पाठक या दर्शक घनुर्भंग से हर्षित हो चुका है, वह उसके दूटने से कुपित हुए व्यक्ति के क्रोध से तादात्म्य कैसे अनुभव कर सकता है? अतः परशुराम का उद्धत रूप भय, उपहास अथवा घृणा का विषय चाहे बने, उचित क्रोध की अनुभूति नहीं करा सकता।

आश्चर्य है, रौद्र रस से करुण रस की उत्पत्ति का सिद्धांत भी आनन्द प्रकाश दीक्षित ने स्वीकार किया है। इसका भी हम खण्डन कर चुके हैं। रौद्र कर्म तो करुण रस का जनक हो सकता है, किन्तु रौद्र रस से करुण रस की उत्पत्ति मानना सबया भ्रांति है।

श्री प्रतापनारायण श्रीवास्तव के 'बयालीस' नामक उपन्यास में सर भगवानसिंह जमीदार है। उनके अत्याचारों से तग आकर रियासत के लोग असतोष प्रकट करते हैं। सर भगवानसिंह पुलिस तथा सैनिक शक्ति की मदद से जनता की आवाज दबाना चाहते हैं। जब वह अंग्रेज कैप्टन को निरीह प्राणियों पर फायर करने को कहता है, तब वह विदेशी कैप्टन सारिस भी कह उठता है—“ऐसा करना शायद मेरे लिए असभव है। इस जघन्य कार्य को तो बकरो को मारने वाला कसाई ही कर सकता है, हम सैनिक नहीं। हम भी मानव हैं, और ।” पर सर भगवानसिंह तो जनता को पीसकर महाराजा का स्वतंत्र पद पाने के लोभ से क्रोध में पागल हो रहे थे। वह स्वयं ही अपनी पिस्तौल की गोलियों से गाँव वालों को भूतने लगे। “वे गाँव में चारों ओर दौड़-दौड़ कर निरीह स्त्री-पुरुषों, बालकों और रूग्णों को अपने पिस्तौल का शिकार बना रहे थे। उनके विवेक का सर्वथा लोप हो चुका था, उनके नेत्र विस्फारित थे, उनकी मुखाकृति भयकर, अमानुषिक तथा पैशाचिक थी। रक्त से सराबोर वे साक्षात् प्रलयकर शकर की भाँति रौद्र तथा बीभत्स रस की स्थापना में रत दीख पड़ते थे। उनके चारों ओर रमईपुर निवासियों के शव के ढेर लगे हुए थे। उनके सहचर भूत, प्रेत, पिशाच, गिद्ध, चील और कौवे अपने आल्लादमय गान से उनको पग-पग पर नरमेघ यज्ञ करने के लिए उत्साहित कर रहे थे।”<sup>१</sup>

इस उद्धरण में लेखक ने सर भगवानसिंह को 'शकर की तरह रौद्र और बीभत्स रस की स्थापना में रत, कहा है। वास्तव में ऐसा कहना रौद्र, बीभत्स रसों के बारे में परम्परागत भ्रांत धारणाओं का ही प्रतिफल है। शिव का उचित क्रोध जहाँ रौद्र रस का प्रतिष्ठापक हो सकता है, वहाँ सर भगवानसिंह का कार्य निश्चय ही अनुचित क्रोधजन्य है। उसे रौद्र रस का स्थापन-कर्त्ता नहीं माना जा सकता, क्योंकि उसके अविवेकपूर्ण जघन्य क्रोध से सामाजिक का तादात्म्य संभव नहीं है,

१ बयालीस (प्रथम संस्करण), पृ० २३०।

बल्कि वही हमारी घृणा का पात्र बनता है। निश्चय ही उद्धतता को ही रौद्र रस मानने की परम्परागत धारणा का ही शिकार लेखक हुआ है। इन रसों के बारे में रूढ़ प्रवृत्ति यहाँ तक बढ़ गई है कि लेखक बरबस ही भूत-प्रेत-गिद्ध आदि को भी ले आया, और परम्परागत बीभत्स रस की सिद्धि मान बैठा। वास्तव में ये भूत-प्रेत-गिद्ध आदि भी यहाँ बीभत्स रस की सिद्धि नहीं कराते, अपितु इनकी उपस्थिति आलम्बन-भेद में (गाँव वालों के मृतक शरीरों के विभावत्व से) करुण रस की ही सिद्धि करती है, बीभत्स रस की नहीं। बीभत्स रस का आलम्बन स्वयं सर भगवानसिंह बना हुआ है। यहाँ रौद्र रस तो आस-पास भी नहीं है।

रौद्र रस का आलम्बन अनुचित क्रोध का आश्रय भी वही बनता है जबकि काव्य में उसके प्रति क्रोध व्यजित किया गया हो। रौद्र रस के आलम्बन क्रोधोत्तेजक अनुचित कर्म तथा उन कर्मों को करने वाले व्यक्ति होते हैं। असत्य, अन्याय, अत्याचार, दुष्टाचार, अनुचित अपमान, शत्रु की अनुचित चेष्टाएँ, अपकार, अनिष्टकर कुरीतियाँ आदि स्थायीभाव क्रोध की जनक बनती हैं। इन चेष्टाओं का अधिकाधिक अनिष्टकारी होना, शत्रु या दुष्ट व्यक्ति का कटु वचन बोलना, अपमान करना दुष्टता-भरी अन्य हरकतें करना आदि उद्दीपन होता है। आँखें तरेरना, आँखें लाल होना, भवे तनना, दाँत पीसना, पाँव पटकना, मारना, गालियाँ देना, ओठ चबाना, अस्त्र-शस्त्र चलाना, प्रचण्ड रूप बनाना, क्रोधसूचक वचन बोलना, सहारक प्रवृत्ति, ललकारना, प्रहार करना, धक्के देना, मुट्ठी भीचना, काँपना, स्वेद, निश्वास, रोमांच, स्तम्भ आदि अनेक अनुभाव प्रकट हो सकते हैं। घृणा, ग्लानि, गर्व, उन्माद, मद, श्रम, ईर्ष्या, साहस, उत्साह, आवेग, अमर्ष, उग्रता, मति, स्मृति, चपलता, आशा उत्सुकता, हर्ष आदि अनेक संचारी भाव व्यक्त होते हैं।

कुछ विद्वानों का विचार है कि वीर—विशेषकर युद्धवीर और रौद्र रस दोनों के ही समान आलम्बन शत्रु होते हैं और शत्रु की चेष्टाएँ ही दोनों के उद्दीपन हैं। आवेग, उद्वेग, उग्रता, अमर्ष आदि संचारी भी दोनों में समान होते हैं। अतः इन दोनों की पृथक्-पृथक् सत्ता मानने में कोई तुक नहीं है। विद्वानों के इस विचार की मीमांसा हम बाद में करेंगे, पहले समान आलम्बनत्व की एक और स्थिति पर विचार करें, जिस पर विद्वानों का अब तक कोई ध्यान नहीं गया। क्रोध का आलम्बन घृणा का आलम्बन भी बन सकता है। बहुत बार दोनों के आलम्बनों में बिल्कुल समानता हो जाती है। शुक्ल जी ने क्रोध और घृणा का अन्तर बताते हुए कहा है कि क्रोधी अपने आलम्बन को हानि पहुँचाने में प्रवृत्त होता है, जबकि घृणा में उतना उद्वेग नहीं होता और घृणा का आश्रय अपने आलम्बन से दूर हटना चाहता है, उसे हानि पहुँचाना नहीं चाहता। परन्तु क्रोधयुक्त घृणा में भी आलम्बन को हानि पहुँचाने की प्रवृत्ति रहती है। शुक्ल जी ने यह विचार केवल शुद्ध घृणा की दृष्टि से ही व्यक्त किया है। प्रश्न है कि जहाँ क्रोधमिश्रित घृणा हो, वहाँ क्रोध (रौद्र रस)

और घृणा (बीभत्स रस) में से किसे माना जाए ? दोनों में अन्तर कैसे समझा जाए ? सामाजिक रूढ़ियों, परम्परागत अधविश्वासों, समाज-शोषी पद्धतियों के प्रति घृणा से भरकर कौन उन्हें समाप्त करना या समाप्त होते देखना नहीं चाहेगा ? वास्तव में दोनों में अन्तर उद्धतता की दृष्टि से ही मान्य हो सकता है। यदि हम आलम्बन की चटनी बनाने, मारने-पीटने तथा कटु वचन कहने में उद्धत हो उठते हैं, तो यह क्रोध की स्थिति है, यदि मार-काट आदि उद्धत व्यापारों में सद्य-प्रवृत्ति होने की बजाय लानत, फटकार, अभिशाप आदि के रूप में ही अपनी क्षोभपूर्ण प्रतिक्रिया व्यक्त करते हैं, तो घृणा का ही प्रकाशन करते हैं। यदि क्रोध केवल संचारी रूप में हल्का संचरण कर रहा है तो बीभत्स रस का विषय होगा, किन्तु यदि घृणा संचारी है और क्रोध प्रधान प्रचण्ड है, तो रौद्र रस का विषय होगा। रौद्र रस का स्थायी भाव क्रोध वैर या द्वेष-रूप में अपनी काल-परिधि असीम बनाए रख सकता है, पर वैर या द्वेष का प्रत्यक्ष रूप जब क्रोधमय प्रचण्डता लिए हुए होगा, उद्धत रूप में होगा, तभी वह रौद्र रस के अन्तर्गत मान्य होगा। विरोध या द्वेष की भावना घृणा के आश्रय में भी हो सकती है। पाश्चात्य विद्वानों का भी यही मत है। शैंड का कथन है—“When anger is deliberate, develops hate” अर्थात् जब क्रोध आवेशरहित होना है तो घृणा विकसित होती है। इसी प्रकार ऐजिल ने कहा है—*We are angry at the open insult and perhaps moved to enduring hatred by the obnoxious and unscrupulous enemy*” अर्थात् प्रत्यक्ष अपमान से हम क्रुद्ध होते हैं और शायद कुत्सित और निर्लज्ज शत्रु के प्रति परोक्ष रूप से घृणा का भाव अपनाने को प्रस्तुत होते हैं।

शुक्ल जी का भी कथन है कि “कहीं-कहीं घृणा क्रोध का शांत रूपान्तर-मात्र प्रतीत होती है। साधारण लोग जिन बातों पर क्रोध करते देखे जाते हैं, साधु लोग उन से घृणा-मात्र करके, और यदि साधुता ने बहुत जोर किया तो उदासीन होकर रह जाते हैं। दुर्जनों की गाली सुनकर साधारण लोग क्रोध करते हैं, पर साधु लोग उपेक्षा ही करके सतोष कर लेते हैं। जो क्रोध एक बार उत्पन्न होकर सामान्य लोगों में वैर के रूप में टिक जाता है, वही क्रोध साधु लोगों में घृणा के रूप में टिकता है”—चिन्तामणि (प्रथम भाग), पृ० ६६। यद्यपि हम समझते हैं कि शुक्ल जी का यह कथन एक प्रकार की व्यंग्योक्ति है, अन्यथा अन्यायी और अत्याचारी दुष्ट के प्रति क्रोध न करने को साधुता मानना उनके ही क्षात्र-धर्म-सिद्धान्त के विरुद्ध पडता है, तो भी इस सत्य से इन्कार नहीं किया जा सकता कि क्रोध का उद्वेग शांत होने पर आलम्बन के प्रति घृणा ही रह जाती है।

एक पिता अपने पुत्र के दुश्चरित्र और अन्यायी होने पर क्रुद्ध होता है, उसे मारता है और मार-पीटकर घर से निकाल देता है। उसका यह कार्य क्रोध के आश्रय ही हुआ। अब पुत्र के चले जाने पर यदि वह लोगों से बात करता हुआ कहे कि

“ऐमे निर्नञ्ज दुराचारी नीच पुत्र की मुझे आवश्यकता नहीं, इसमे तो मैं नि सतान ही अच्छा”, तो इन शब्दों में उसकी घृणा ही व्यक्त हुई मानी जायगी। किन्तु इसके स्थान पर यदि वह इस प्रकार आवेश से भरकर बात करे—“आकर देखे मेरे सामने, गर्दन ही न उतार दूँ तो क्या ! कुल को कालिख लगाने वाले कलकी की हड्डी-पसली तोड़ दूँगा। चाहे जहन्नुम में जाय, पर यहाँ कदम रखा तो टांगे चीर दूँगा।” तो उसके इस कथन में क्रोध का प्रकाशन ही माना जायगा। अतः क्रोधमिश्रित घृणा में क्रोध या क्षोभ घृणा के ही आश्रय रहता है और सद्यः प्रवृत्ति उद्धतता की नहीं होती, जबकि क्रोध में उद्धत आवेश रहता है।

अब वीर रस और रौद्र रस का अन्तर स्पष्ट करते हैं। वीर रस के केवल युद्धवीर रूप से रौद्र रस की समानता दिखाई देती है, दानवीर, कर्मवीर आदि अन्य रूपों से उसकी कोई समानता नहीं। युद्धवीर में भी वस्तुतः आलम्बन शत्रु नहीं होता, युद्ध-कर्म ही आलम्बन होता है। आचार्यों ने विजेनव्य का जो वीर का आलम्बन कहा है, उससे अभिप्राय शत्रु की वजाय विजेनव्य कर्म अर्थात् युद्ध ही लेना चाहिए। इस दृष्टि से दोनों का आलम्बन-भेद भी स्पष्ट हो जाता है। फिर भी युद्ध में प्रत्यक्ष आलम्बन शत्रु ही प्रतीत होता है। उस सूरत में दोनों का निर्णय स्थायी भाव की दृष्टि से ही किया जा सकता है। युद्धवीर में जब शत्रु से द्वन्द्व-प्रहार आदि के मूल में युद्धोत्साह, साहस, स्वाभिमान-रक्षा, गर्व या अग्नी वीरना के प्रदर्शन का भाव रहता है तो वहाँ वीर रस ही मानना चाहिए। ऐसी स्थिति में क्रोध संचारी रूप में ही रहता है, किन्तु शत्रु के कटु वचनों या किसी अपराध, अन्याय से उत्तेजित होकर जब क्रोध प्रचण्ड हो जाता है, उरसाह-साहस आदि केवल संचारी रह जाते हैं, या उद्धतता की स्थिति में छिप-से जाते हैं और प्रतिशोध की प्रतिहिमात्मक भावना प्रबल हो उठती है, वहाँ क्रोध की प्रधानता होने से रौद्र रस ही मानना चाहिए। निम्न उदाहरण देखिए—

श्री कृष्ण के सुन वचन अर्जुन क्षोभ से जलने लगे।

सब शील अपना भूलकर करतल युगल मलने लगे।

ससार देखे अब हमारे शत्रु रण में मृत पडे।

करते हुए यह घोषणा वे हो गए उठकर खडे।

उस काल मारे क्षोभ के तनु काँपने उनका लगा।

मानो पवन के जोर से सोता हुआ अजगर जगा।

यहाँ शत्रु का अपराध (अभिमन्यु का अन्यायपूर्वक वध) क्रोध का आलम्बन है। कौरवों का हर्ष मनाना और कृष्ण के वचन उद्दीपन विभाव है। अर्जुन की घोषणा, क्रोध से जलना, हाथ मलना, आवेश में खड़े होना, कपन आदि अनुभाव हैं, तथा क्षोभ, शोक, आवेग, गर्व, आवेश, उग्रता आदि संचारी भाव-उद्दीपन भी स्पष्ट हैं। अतः क्रोध स्थायीभाव की पूर्ण व्यजना होने से यहाँ रौद्र रस की अनुभूति ही होती है। यहाँ शत्रु के अराव के आधार पर क्रोध की ही जागृति दिखाना कवि



का उद्देश्य है, अर्जुन की वीरता (उत्साह-साहनादि) मचारी ही रह गई है। अतः हमें वीर रस का उदाहरण मानने की बजाय, रौद्र रस का ही उदाहरण माना जायगा। अब भिखारीदास जी का निम्न पद्य देखिए। उन्होंने इसे अपने 'काव्य-निर्णय' में रौद्र रस के उदाहरण-स्वरूप प्रस्तुत किया है—

देखत मदध दसकध अधधुध दल,  
 बधु सो बलकि बोल्यो राजा राम बरबड ।  
 लच्छैन विचच्छैन सँम्हारे रहौ निज पच्छ,  
 देखि हौ अकेले हौ-ही अरि-अनी परचड ।  
 आज अधवाऊँ इन सत्रुन के स्रोनिनतन,  
 'दास' भनि बाढी मेरे बानहि तृषा अखड ।  
 जाँन पन सक्कस, तरक्क उठ्यौ तक्कस,  
 करक्क उठ्यौ कोदड, फरक्क उठे भुजदड ॥

इस उदाहरण में रौद्र रस मानना भ्रान्ति ही है। यहाँ क्रोध का प्रचण्ड रूप प्रधान नहीं है, अपितु शत्रु की अपार सेना और उसके मद-अहंकार को देखकर वीर के उत्साह-साहस के उत्तेजित होने की ही व्यंजना है। श्रीराम लक्ष्मण को कहते हैं कि मैं अकेला ही शत्रु सेना से भिड़ जाऊँगा और अपने अत्यन्त तृपित बाणों को शत्रु के शोणित से तृप्त करूँगा। यह प्रण ठानने पर उनका अग-अग फडक उठा। अतः इसे युद्धवीर का उदाहरण मानना ही युक्तियुक्त है। यदि क्रोध का उद्भूत रूप प्रमुख होता तभी रौद्र रस का उदाहरण बनता।

इसी प्रकार पद्माकर जी के 'जगद्विनोद' में रौद्र रस का निम्न उदाहरण वीर रस का उदाहरण ही है—

वारि टारि डारौ कु भकर्नाहि विदारि डारौ,  
 मारौ मेघनादै आजु यौ बल अनत हौ ।  
 कहै पद्माकर त्रिकूट ही हो ढाहि डारौ,  
 डारत करेई यातुधानन को अत हौ ।  
 अच्छहि निरच्छ करि तच्छ ह्वै उचारौ, इमि,  
 तोसे तिच्छ तुच्छन को कछुत्रै न गन हौ ।  
 जारि डारौ लकहि उजारि डारौ उपवन,  
 फारि डारौ रावन को तो मैं हनुमत हौ ।

“तो मैं हनुमत हौ” में वीर की गर्वोक्ति स्पष्ट है। यहाँ न तो क्रोध का स्पष्ट आधार ही है और न ही उसका उद्भूत प्रचण्ड रूप दिखाई देता है। अपना बल-विक्रम दिखाना ही वीर का उद्देश्य है। क्रोध केवल सचारी बना हुआ है। अतः इसे युद्धवीर का उदाहरण मानना ही समीचीन होगा। इस प्रकार बहुत-से विद्वानों ने

रौद्र रस के ऐसे ही उदाहरण प्रस्तुत किये हैं, जो युद्ध वीर के उदाहरण ही प्रतीत होते हैं। केशव की 'रसिक प्रिया' में 'श्री कृष्ण को रौद्र रस' तो अत्यन्त हास्यास्पद है। इसी प्रकार रस-रत्नाकरकार श्री हरिशंकर शर्मा का रौद्र का उदाहरण शृंगार रस का ही उदाहरण है।

अतः रौद्र रस वहाँ मानना चाहिए जहाँ क्रोध का आवेशयुक्त चित्रण हो। स्थायीभावों में क्रोध सर्वाधिक आवेशयुक्त भाव है। इस आवेशयुक्त भाव की स्थिति आश्रय में एक समय पर बहुत देर तक नहीं रहती। यही कारण है कि रौद्र रस को अगी बनाकर बहुत कम रचनाएँ रची गई हैं। 'वेणीसहार' नाटक में भीम के क्रोध का पर्याप्त प्रसार हुआ है। अतः उसमें रौद्र रस की व्यञ्जना अच्छी हुई है।

रौद्र रस के भरत मुनि आदि ने नेपथ्य, अग और वाक् नामक तीन भेद किए हैं। नेपथ्य से उनका अभिप्राय वेशभूषा-रूप है, अग से सक्रियता और वाक् से वचन-रूप। वास्तव में रौद्र रस का यह विभाजन भी व्यर्थ ही है। सभवतः भरत मुनि ने अभिनय की दृष्टि से ही यह विभाजन किया था। क्रोध के आश्रय की उद्धत चेष्टाओं अर्थात् क्रिया के बिना उसकी उग्र वेश-भूषा-आकृति अथवा उग्र वचन रस-व्यञ्जना पूरी तरह नहीं करा सकते। इसके रूप-भेद भी आवेश तथा संचारियों के आधार पर ही करने चाहिए। आलम्बनों के आधार पर भी व्यक्तिगत अपमान-जन्य, अत्याचारी-अन्यायी-विषयक, सामाजिक-क्रोध (सामाजिक बुराइयों के प्रति) आदि कई रूप-भेद हो सकते हैं।

रौद्र रस के सम्बन्ध में यह बात ध्यान में रखनी चाहिए कि इसका आलम्बन जितना अधिक लोक-पीडक, अत्याचारी-अन्यायी, अपराधी होगा, और उसका अपराव जितना अधिक सामाजिक होगा, उतना ही अधिक उदात्त रौद्र रस प्रकाशित होगा। मामूली अपराध प्रचण्ड क्रोध का विषय कम बनेगा और उससे हमारी नैतिक भावना भी कम ही पुष्ट होगी। अतः लोक-पीडक, अत्याचारी आदि उदात्त विभावों तथा उदात्त अनुभाव, संचारी भावादि से पुष्ट रौद्र रस उदात्त रस होता है। जीवन के भिन्न-भिन्न पक्षों से उसका सम्बन्ध होता है। लोक-जीवन में न्याय, धर्म और सत्य की स्थिति-रक्षा तथा अन्याय, अधर्म और असत्य के उन्मूलन का वह प्रबल साधन है।

### भयानक रस

आचार्यों का रस-दृष्टि-दोष दर्शाते हुए हम पहले ही स्पष्ट कर चुके हैं कि भयानक रस भी आचार्यों की उपेक्षा और भ्रातियों का शिकार रहा है। इसी से इसके उचित उदात्त रूप की प्रतिष्ठा आज तक नहीं हो पाई। डॉ० आनन्दप्रकाश दीक्षित ने भी परम्परागत लका-दहन के प्रसंग को भयानक रस का "उत्कृष्ट उदाहरण" कहकर प्रस्तुत किया है। परन्तु हम पहले ही इस मत का खण्डन कर चुके हैं। शत्रु-पक्ष के भय से हमारा भाव-तादात्म्य नहीं हो सकता। कवि का उद्देश्य भी शत्रु-पक्ष

मे भय की अभिव्यक्ति-द्वारा अपने नायक का जय-घोष करना ही होता है। भूषण कवि ने शिवाजी के आतक का वर्णन इसी हेतु किया है। शत्रु और उसकी नारियो मे भय का संचार हमारी भयानुभूति वहाँ नहीं जगाता। निम्न उदाहरण मे कस का सियारपन (कायरता) दिखाना ही उद्देश्य है। उसके त्रास-द्वारा पाठक मे भयानक रस-संचार कैसे सभव हो सकता है? भिखारीदास के 'काव्य निर्णय' का यह पद्य पढ़िए—

आयौ काँह सुनि भूल्यौ सकल साँयनपँन,  
 स्यार-पँन कस को न कहत सिरात है ।  
 व्याल वर पूरब चँह्वर द्वार ठाढे तऊ,  
 भभरि भगाइ भयौ भीतर-ही जात है ।  
 दास ऐसी डर-डरी मति है तहाँ-हू ताकी,  
 भरभरी लागी मँन थरथरी गात है ।  
 खरक हूँ के खरकत धकधकी धरकत,  
 भोन कोन मे सिकुरत सरकत जात है ॥

आश्चर्य है कि यहाँ विद्वानू भयानक रस की अनुभूति कैसे कर बैठे। स्पष्ट है कि कृष्ण की वीरता और कस की कायरता का यहाँ प्रकाशन हुआ है। उसके डरने से उसके प्रति हमारी घृणा ही चाहे व्यजित हो, भयानुभूति नहीं हो सकती। इसी प्रकार पदमाकर जी ने 'जगद्दिनोद' मे भ्रातिपूर्ण उदाहरण दिए है। उनका एक उदाहरण देखिए—

झलकत आवैं झु ड झिलम-झलानि झप्यो,  
 तमकत आवैं तेगवाही औसिलाही है ।  
 कहै पदमाकर त्यौ दु दुभी घुकार सुनि,  
 अकबक बोलैं यौ गनीम औ गुनाही है ।  
 माधव को लाल कालहू ते विकराल दल,  
 साजि धायो ए दई दई धौ कहा चाही है ।  
 कौन को कलेऊ धौ करैया भयो काल अरु,  
 कार्प यो परैया भयो गजब इलाही है ॥

आश्चर्य है कि वीरनायक से डरकर त्राहि-त्राहि मचाने वाले शत्रु-पक्ष के भय का भावन इन्होंने कैसे कर लिया। सबसे बड़ा आश्चर्य यह है कि ये कवि स्वयं स्वरचित उदाहरणों के प्रस्तुतकर्ता है और स्वानुभूत भाव या रस को भी समझ-समझा नहीं पाये। डा० विपिन बिहारी त्रिवेदी और डा० उषा गुप्ता ने अपनी पुस्तक 'काव्य-विवेचन' मे ऐसे ही गलत उदाहरणों को भर रखा है। उनके सभी रसों के अनेक उदाहरण भ्रातिपूर्ण और गलत है।

वीभ्रत रस से भयानक रस की उत्पत्ति के सिद्धांत का भी हम खण्डन कर चुके हैं। वीभ्रत-दर्शन भयानक भी हो, यह अनिवार्य नहीं माना जा सकता। आलम्बनत्व की समानता के आधार पर भय और घृणा का अन्तर हम आगे स्पष्ट करेंगे, पहले भयानक रस के सही स्वरूप को समझना आवश्यक है। भयानक रस का स्थायी भाव भय है। भय आदि मानव की मूल प्रवृत्ति है। किन्तु हमारा स्थायी भाव भय भी सामान्य लौकिक भय नहीं है। कायरों का युद्ध से डरकर भागना, या मामूली बात पर भयभीत होना भय के अनुचित रूप है। ये स्थायी भाव भय का विषय नहीं बनते। उचित भय ही अर्थात् ऐसा भय जो सब को स्पृहणीय और उचित भय लगे, स्थायी भाव भय कहलाता है। इस भय में उदात्तता रहती है। जैसे पाप-कर्मों से भय खाना, हिंसक जीव-जन्तुओं से भयभीत प्राणी के भय से तादात्म्य, किसी प्रबल द्वारा अबल या अबला का भयभीत होना, भयकर अनिष्टकारी वस्तु से त्रस्त प्राणी के प्रति भाव-सवेदना, सामाजिक बुराइयों से डरना, दैविक उत्पात का भय आदि भय के ऐसे रूप हैं जिनमें हमारी मानवीय सहानुभूति का विस्तार होता है और हम उदात्त भयानुभूति प्राप्त करते हैं। पाप-कर्मों तथा सामाजिक बुराइयों से भयभीत होने की स्थिति तो स्पष्ट ही उदात्त प्रवृत्तियों से सम्बन्ध रखती है। इसी प्रकार अनिष्टकारी परिस्थितियों, वस्तुओं, व्यक्तियों, हिंसक जीव-जन्तुओं, दैवी सकटों से भयभीत प्राणी का वर्णन पढ़ने या दृश्य में देखने से उसके प्रति हमारी सहानुभूति का विस्तार होता है। हम उससे भाव-तादात्म्य उसी प्रकार स्थापित करते हैं जैसे करुण रस में दुखी प्राणी से करते हैं। इस प्रकार का सहानुभूति-प्रसार मानवीय उदात्त प्रवृत्तियों का ही स्रोतक और प्रेरक है। अतः भयानक रस के उदात्त होने में सदेह नहीं होना चाहिए। ऐसा उदात्त भय ही भयानक रस का विषय समझना चाहिए जिसमें भयभीत प्राणी के प्रति हमारी सहानुभूति का प्रसार हो, उसके भय को हम अपना सकें। कस आदि शत्रु-पक्ष का भय ऐसा नहीं होता। पंडितराज जगन्नाथ का भयानक रस का उदाहरण बहुत उपयुक्त है—

श्वेनमम्बरतलादुपागत शुष्यदानविलोविलोकयन् ।

कम्पमानतनुाकुलेक्षण स्पदितु नहि शाक लावक ॥

अर्थात् “निरीह लावक ने जब गगन तल से झपटते हुए बाज को देखा तो उसका मुख सूख गया, तन काँपने लगा, आँखें आकुल हो गईं, वह ऐसा भयभीत हुआ कि हिल भी न सका।”

यहाँ भयभीत लावक के प्रति हमारी सहानुभूति जगती है और उसके भय से हमारा तादात्म्य हो जाता है। अतः यह भयानक रस का उचित उदाहरण है। ऐसे विवश निरीह प्राणियों के प्रति हमारी सहानुभूति (सह-अनुभूति) निश्चय ही उदात्त अनुभूति है। कोई व्यक्ति कोई बुरा कर्म कर बैठता है या करने की ठान लेता है।

अब यदि उसे बुरे कर्म के परिणाम का भय होने लगे, वह ईश्वर के न्याय से भयभीत हो उठे, स्वप्न या कल्पना में अपने को नरक में पड़ा अनुभव करके डर उठे, तो उसके इस डर में भी हमारा तादात्म्य होगा और उसका यह भय हमें स्पृहणीय लगेगा, उदात्त होगा। ऐसी आत्म-भीति घृणा की आत्मग्लानि की तरह उदात्त प्रवृत्तियों को जगाने वाली होगी। निश्चय ही ऐसे प्रसंग में उदात्त भयानक रस की सिद्धि होगी। अतः उदात्त भयानक रस की स्थिति वही होगी जहाँ या तो भयानुभूति हमारी नैतिक भावना को पुष्ट करती हुई उदात्त प्रवृत्तियों को जगायगी अथवा जहाँ भयभीत प्राणी के भाव तादात्म्य से हमारी सहानुभूति का प्रसार होगा। इसके बिना भयानक अनुभूति की रसवत्ता सिद्ध ही नहीं होती।

अतः भयानक रस के आलम्बन पाप या पाप कर्म, सामाजिक तथा अन्य बुराईयों, हिसक जीव-जन्तु, प्रबल अन्यायकारी व्यक्ति, भयकर अनिष्टकारी वस्तु, दैवी उत्पात या मकट, भूत-प्रेत आदि होते हैं। आश्रय की असहाय अवस्था, आलम्बन की भयकर चेष्टाएँ, निज जैन स्थान, अप-शकुन, वध-वध आदि उद्दीपन का कार्य करते हैं। हाथ-पाँव काँपना, नेत्र-विस्फार, भागना, स्वर-भेद, उँगली काटना, जटता, स्तब्धता, रोमाच, कठावरोध, गद्-गद्-स्वर, मूच्छा, चीत्कार, रोमाच, स्वेद, वैवर्ण्य, सहायता के लिए इधर-उधर देखना, शरण दूटना, दैन्य-प्रकाशन, रदन आदि अनेक अनुभाव प्रकट हो सकते हैं, तथा शका, आवेग, अमर्ष, स्मृति, आशका, अपस्मार, मरण, घृणा, शोक, भ्रम, ग्लानि, चिंता, दैन्य, मोह, चपलता, सभ्रम, किकर्तव्य-विमूढता, निराशा, आशा आदि अनेक संचारी भाव प्रकट हो सकते हैं।

भयानक रस का प्रसार भी आलम्बनो की विविधता से जीवन की अनेक परिस्थितियों में पाया जाता है। ऊपर के उदाहरण से यह भी स्पष्ट है कि न केवल मानव में बल्कि मानवतर प्राणियों के सामने भी भयकर परिस्थितियाँ उत्पन्न होती हैं। निरीहता के प्रति सहानुभूति और सवेदना जगाना इसका बड़ा लक्ष्य है। भय की स्थिति में बड़ी-से-बड़ी हानि और अनिष्ट की सम्भावना रहती है, यहाँ तक कि प्राण-हानि का मकट भी उत्पन्न होता है, इसलिए इसका प्रभाव भी हृदय पर बहुत पड़ता है। इसके उदात्त रूप की सिद्धि मानवता को ऊँचा बनाती है। “बिनु भय होय न प्रीति” कहने वाले भी ईश्वर से डरते हुए सत् पथ की ओर अग्रसर होते हैं। ईश्वरीय न्याय का डर तथा शासन का भय मानव को अनेक बुराईयों से दूर रखता है। आज के दूषित अपराधी जीवन में ईश्वरीय भय तथा राजदण्ड के भय में शिथिलता आ जाने का ही परिणाम है कि मनुष्य भयकर अपराधों में पड़ने लगा है।

डा० आनन्द प्रकाश दीक्षित ने भयानक, रौद्र और अद्भुत रसों के सम्बन्ध में कहा है कि इनमें विवेक की हानि होती है। हम पहले भी इस बात का खण्डन कर चुके हैं कि रसानुभूति की अवस्था में पाठक या दर्शक पूरी तरह विवेकशील रहता

है। अतः भयानकादि रसों में विवेक की हानि मानना भ्राति ही है। एक ओर तो उनका कथन है कि “बाल्यावस्था में जिन बातों से डर लगता है, उन्हीं से प्रौढता में निर्भयता रहती है। क्योंकि विवेक का ससर्ग हो जाता है।” दूसरी ओर वे विवेक-क्षय की बात करते हैं। भयानक रस के बारे में यह बात नहीं मानी जा सकती कि हम उसमें भय की अनुभूति विवेक खोकर करते हैं, अर्थात् उस समय हम भूल जाते हैं कि हमें डरना या नहीं या रसानुभूति के बाद विवेक जागृत होने पर हमारे मन में यह आता है कि ऐसी परिस्थिति से हमने क्यों भय खाया। वास्तव में जिन आलम्बनों से हमें भयानक रस के अनुभूति-काल में भय प्रतीत होता है, वे भय के सोचे-समझे उचित आलम्बन होते हैं। अतः विवेक के क्षय की बात भ्रातिपूर्ण ही है।

यद्यपि “घृणा और भय की प्रवृत्ति एक-सी है, दोनों अपने-अपने विषयों से दूर होने की प्रेरणा करते हैं”, तथापि दोनों में अन्तर स्पष्ट है। हम भय के आलम्बन से भय खाते हैं, जबकि घृणा के आलम्बन के समक्ष हम अपने को उससे अधिक सशक्त या उत्तम समझते हैं। किन्तु भयानक रस में शक्ति या विवेक के ह्रास की बात कभी नहीं मानी जा सकती। इस सम्बन्ध में बाबू गुलाबराय की एक परम्परागत भ्राति का निराकरण आवश्यक है। बाबूजी का कथन है—“श्मशान आदि के वर्णनों में बीभत्स और भयानक में थोड़ा ही भेद रह जाता है। दुर्बल-हृदय पुरुष के लिए यही भयानक हो जाता है, जो कि हृष्ट-पुष्ट निर्भय पुरुष के लिए बीभत्स होगा। भयानक में भयावह वस्तु से भागकर आत्मरक्षा की जाती है और बीभत्स में वस्तु को अपने से हटाकर या हटवा कर आत्मरक्षा की जाती है। भयानक में यद्यपि आत्मभाव का ह्रास हो जाता है तथापि उसमें मनुष्य की शक्तियाँ केन्द्रस्थ हो जाती हैं, और मनुष्य अपने में एक अपूर्व शक्ति का अनुभव करने लगता है। जो लोग भयवश भागते हैं, वह अपनी शक्ति से अधिक काम कर बैठते हैं। क्रोध, वीर और भयानक में शक्ति का संचार होने लगता है। बीभत्स पदार्थों के सामने एक प्रकार से शक्ति का ह्रास हो जाता है। आजकल के मनोवैज्ञानिकों ने यह सिद्ध किया है कि सुन्दर पदार्थों के अवलोकन से उदर के रस जो कि भोजनादि का पाचन करते हैं अधिक उत्पन्न होते हैं और भयानक तथा बीभत्स पदार्थों के सामने एव क्रोध और शोक के आवेग में यह रस न्यूनता से उत्पन्न होते हैं।”<sup>१</sup>

कहने की आवश्यकता नहीं कि बाबूजी की यह विवेचना लौकिक भावों से ही सम्बन्ध रखती है, स्थायीभावों या रस से नहीं। क्रोध, भय, घृणा आदि लौकिक भावों की अनुभूति तो अवश्य शरीर-विज्ञान की दृष्टि से स्वास्थ्य पर बुरा प्रभाव डाल सकती है, पर रौद्र, भयानक, बीभत्स आदि रसानुभूति के बारे में यह नहीं कहा

जा मकता । करुण, बीभत्स, भयानक रसानुभूति को असुन्दर मानना आलोचना की त्रुटि ही है । आगे हमने स्पष्ट किया है कि बीभत्स रस के बीभत्स आलम्बनो, भयानक रस के भयावह आलम्बनो, करुण के शोकोत्पादक आलम्बनो, रौद्र रस के क्रोधोत्पादक आलम्बनो अर्थात् असुन्दर एव दुखोत्पादक आलम्बनो से भी रसानुभूति की दशा में सात्त्विक सुखानुभूति तथा सौन्दर्यानुभूति ही होती है । यह एक ऐसा विरोधाभास है जो लौकिक मनोवैज्ञानिक दृष्टि के स्थान पर साहित्यिक काव्य-मनोवैज्ञानिक दृष्टि से—रस-दृष्टि से—समझने पर ही स्पष्ट होता है । बीभत्स रस में शक्ति के क्षय की बात भी उन्होंने लौकिक घृणा भाव या वस्तुगत ग्लानि को ही बीभत्स रस मान लेने के कारण की है, जो सर्वथा अनुचित है । उनके विवेचन में विचित्र विरोधाभास है । एक ओर तो वह भयानक रस में शक्ति का संचार मानते हैं और कहते हैं कि “भय में मनुष्य की शक्तियाँ केन्द्रस्थ हो जाती हैं और मनुष्य अपने में अलौकिक बल का अनुभव करने लगता है, बहुत से लोग इसी अपूर्व बल का अनुभव करने के लिए भयोत्पादक स्थानों में जाते हैं, उन लोगों को भयानक स्थानों में एक प्रकार का आनन्द आता है ।” दूसरी ओर उनका कथन है—“रौद्र में एक प्रकार का सुख होता है, क्योंकि उसमें शत्रु पर विजय पाकर उसका प्रतिकार करने की आशा रहती है । बीभत्स और भयानक इन दोनों में चित्त की रुचि मिट जाती है ।” वास्तव में रसानुभूति की सब अवस्थाएँ आनन्दात्मक होती हैं, अतः किसी में सुख मानना और किसी के सम्बन्ध में रुचि मिट जाने की बात करना व्यर्थ ही है । आश्चर्य है कि बाबू जी भयानक रस के उदात्त और सशक्त आनन्दात्मक रूप पर विचार करते-करते रुचि के मिट जाने की बात कैसे कह गए । उनकी इस बात में भी साहित्यिक सत्य नहीं है कि भयानक में बीभत्स से अधिक तीव्रता होती है, क्योंकि भय की स्थिति में रुधिर-संचालनादि की क्रियाएँ तीव्र हो जाती हैं । वास्तव में भय की लौकिक अनुभूति में तो अवश्य हमारी इन्द्रिय-शक्ति केन्द्रस्थ होकर अनुभूति को अधिक तीव्र और सक्रिय करती है, रुधिर-संचालनादि की क्रियाएँ तीव्र हो जाती हैं, पर काव्यगत अनुभूति घृणा से तीव्र नहीं मानी जा सकती । यदि ऐसी लौकिक ऐन्द्रिक प्रतिक्रिया होने लगे तो नाट्य-दर्शक क्रोध के आलम्बन को मारता और भय से भागता ही दिखाई दे । अतः भय की काव्यगत अनुभूति घृणा से तीव्र नहीं मानी जा सकती । बल्कि बीभत्स रस में भयानक की अपेक्षा अधिक व्यापकता और अधिक तीव्रता होती है । जीवन की अनेकानेक परिस्थितियों का जो सम्बन्ध घृणा से है, उतना शायद भय से नहीं ।

भय के तीन भेद वास्तविक (डाकू आदि अनिष्टकारी भयावह आलम्बनो से उत्पन्न), काल्पनिक (भूत-प्रेत आदि से) तथा भ्रम-जनित (जैसे रस्सी को साँप समझ लेने से) मानकर बीभत्स रस के भी वास्तविक, काल्पनिक तथा भ्रमजनित, तीन भेद

बनाये जाते हैं। परन्तु रसानुभूति में भ्रम, कल्पना आदि भी वास्तविक भय के रूप में ही प्रकट होते हैं, क्योंकि यदि पाठक या दर्शक को भ्रम या कल्पना का ज्ञान रहेगा तो भयानुभूति ही नहीं सकती। अतः ये भेद व्यर्थ ही प्रतीत होते हैं। वास्तव में भयानक रस के रूप-भेद भी आलम्बनो की विविधता के आधार पर पाप, पाप-कर्म या बुराई से स्वनिष्ठ भय, सामाजिक भय, (सामाजिक बुराईयाँ या समाज के विरुद्ध आचरण से सामूहिक भय), हिंस्र जीव-जन्तुओं या भयावह वस्तुओं-स्थानों के दर्शन से उत्पन्न, अत्याचारी-अन्यायी व्यक्ति से भय, देवी सकटज आदि भय के अनेक रूप प्रकट होते हैं। जिस प्रकार घृणा में आत्मग्लानि-रूप बीभत्स रस होता है। उसी प्रकार भयानक रस में आत्मभीति-रूप में भी भयानक रस होता है। इस आत्मनिष्ठ भयानक में जब मनुष्य अपने पापों या बुराईयों से भयभीत होता है तो वहाँ भयानक रस का अत्यन्त उदात्त रूप प्रकट होता है। इसी प्रकार परनिष्ठ अर्थात् भय के दूसरे आलम्बनो से उत्पन्न भयानक रस में भी जब भयावह स्थानों या वस्तुओं की अपेक्षा सामाजिक या वैयक्तिक बुराईयों से भय उत्पन्न होता है, तो वहाँ भयानक रस का अपेक्षाकृत अधिक उदात्त रूप प्रकट होता है। कहने का तात्पर्य यह कि सामाजिक या नैतिक बुराईयों के भयावह रूपों में उदात्त भयानक रस की स्थिति रहती है। जितना ही अधिक भयावह नैतिक बुराईयों का रूप होगा उतना ही अधिक उदात्त भयानक रस प्रतीत होगा।

आज के बुद्धिवादी युग में भूत-प्रेत, भैरव तथा योगिनियाँ आदि आलम्बन अस्वाभाविक-से ही प्रतीत होते हैं। इसी प्रकार श्राप आदि भी भय के आलम्बन विशेष नहीं बन सकते। दैविक प्रकोप या उत्पात आदि के रूप में अतिवृष्टि, बाढ़, उपल-वृष्टि, तूफान, वज्रपात, अग्नि आदि के भयावह रूप प्रस्तुत किये जा सकते हैं। 'सूरसागर' में इन्द्र-प्रकोप से ब्रज पर अतिवृष्टि, दावानल का प्रकोप आदि ऐसे ही भयावह चित्रण हैं, जिनसे दैवीभय प्रकट होता है। हनुमान के लका-दहन-प्रसंग को भयानक रस का विषय नहीं माना जा सकता, किन्तु 'सूरसागर' का निम्न दावानल प्रकोप निश्चय ही भयानक रस का उदाहरण है—

भहरात झहरात दवानल आयौ ।  
 धेरि चहुँ ओर करि सोर अदोर बन,  
 धरनि आकास चहुँ पास छायौ ।  
 झपटि झपटत लपट, पटकि फल चट चटकि,  
 फटत लट लटकि द्रुम-द्रुम नवायौ ।  
 बरत बन पात भहरात झहरात,  
 अर्रात तरु महा धरणी गिरायौ ।  
 भये बेहाल सब ग्वाल ब्रज बाल तब,  
 सरन गोपाल कहि कै पुकार्यौ ।



अब भयानक रस और बीभत्स रस के सह-अस्तित्व पर विचार करके इस प्रकरण को समाप्त करते हैं। प्राचीन आचार्यों ने भी कहा है कि बीभत्स और भयानक के विभाव समान हो सकते हैं। परन्तु बीभत्स से भयानक की उत्पत्ति अनिवार्य नहीं मानी जा सकती। फिर भी इन दोनों रसों का सह-संचार संभव है, दोनों का मैत्री-भाव है। एक उदाहरण देखिए। पंडित इलाचन्द्र जोशी के 'पर्दे की रानी' नामक उपन्यास में इन्द्रमोहन निरजना को चकमा देकर एक होटल में ले जाता है। वहाँ वह उससे जो व्यवहार करता है, उससे उसके प्रति उत्कट घृणा उत्पन्न होती है। शराब की गंध के मारे निरजना का दिमाग भिन्नाने लगता है। वह उसे तुरन्त वापस चलने को कहती है, पर वह तो अपनी वासना की अग्नि से जल रहा था। वह निरजना की इज्जत पर हाथ डालना चाहता है। वह उसे 'गुण्डा, कामी !' कहकर फटकारती है, दुत्कारती है और वहाँ से निकल जाना चाहती है। जब इन्द्रमोहन जबरदस्ती हाथ बढाता है तो वह उसका नाक मुँह अपने नाखूनो से खरोच डालती है। इस प्रसंग में घृणा, भय और क्रोध का भव्य मिश्रण हुआ है। घृणा स्थायी भाव में मति संचारी का बहुत सुन्दर उदाहरण इस प्रसंग में मिलता है। उस घृणित पापी से छूटकारा पाने के लिए निरजना उसे अपने हाथ से खूब शराब पिलाती है और उसे खूब गुच करके बच निकलना चाहती है। जब इन्द्रमोहन पिस्तौल निकाल लेता है तो भयानक रस का स्वतंत्र विकास हो जाता है। निरजना भयभीत हो उठती है। वह किसी तरह निकल भागती है और बदहवास घर पहुँचती है। घर आकर वह गुरु जी से सारा वृत्तान्त बताती है। तब उसकी भय-मिश्रित घृणा (बीभत्स रस) ही व्यजित होती है। जब होटल-काण्ड के बाद आधी रात को इन्द्रमोहन फिर निरजना के घर आ धमकता है, तो उसे देखकर निरजना की "ठीक वही दशा हुई जिस प्रकार एक बड़े जहरीले बिच्छू को जमीन पर रेंगते देखकर भय और घृणा के कारण रोमाच हो जाता है।" यहाँ फिर भयानक रस प्रकट होता है। इन्द्रमोहन निरजना से मिलना चाहता है, पर वह उसकी शकल भी देखना नहीं चाहती। हडबडी में इन्द्रमोहन गुरु जी पर गोली चला देता है। वे बुरी तरह घायल होते हैं। निरजना भय से चिल्लाती है। वह इस भयानक दृश्य को देख भी नहीं सकती—अपनी आँखें दोनों हाथों से मूँद लेती है। इस भय के साथ घृणा और क्रोध भी स्फुट होते हैं। वह चिल्लाती है—  
 "खून ! खून ! सुखदैया (नौकरानी) ! महाराज ! जल्दी आओ, पुलिस को बुलाओ।" इस काण्ड को देखकर निरजना के नौकर-चाकर भी स्तब्ध रह जाते हैं। इस प्रकार इस प्रसंग में बीभत्स रस और भयानक रस का सुन्दर सह-संचार हुआ है। यद्यपि विस्तृत व्यजना घृणा की ही है, तथापि बीच-बीच में भय की पूर्ण स्थितियाँ भयानक रस का परिपाक भी करती हैं। बीभत्स रस भी भय-मिश्रित-रूप में प्रकट हुआ है और भयानक रस में भी घृणा संचारी भाव विद्यमान है। इस प्रकार इन दो रसों का सह-संचार अनेक रचनाओं में संभव है।

भयानक रस अगी रूप में शायद ही किसी भारतीय प्रबन्ध-रचना में मिले, किन्तु पाश्चात्य साहित्य में ऐसा पर्याप्त कथा-साहित्य मिलता है जिसमें भयानक और करुण के सह-संचार में भयानक रस प्रमुख दिखाई देता है। हिन्दी-कथा-साहित्य (कहानी-नाटक-एकांकी-उपन्यास) में भी इसकी व्यंजना पर्याप्त मात्रा में हुई है। यह रस हिन्दी-कथा-साहित्य में अधिकतर बीभत्स, करुण और अद्भुत रस के सह-संचार रूप में पाया जाता है, जैसे ऊपर के उदाहरण में दिखाया गया है। भयानक रस के लिए भयोत्पादक वातावरण और स्वतंत्र परिस्थितियाँ दूर तक चित्रित करने की क्षमता भारतीय लेखकों ने प्रकट नहीं की है। फिर भी छुट-पुट रूप में यह रस काफी मात्रा में पाया जाता है।

### वात्सल्य रस

हम पहले भी निवेदन कर चुके हैं कि रति के भिन्न-भिन्न रूपों से शृंगारेतर अन्यान्य रस प्रकट हो सकते हैं। जैसे पूज्य-श्रद्धेय के प्रति प्रेम से पितृ, गुरु, भगवद्भक्ति, माता-पिता या बड़ों के छोटी-बालकों के प्रति स्नेह से वात्सल्य, मित्र-बन्धु के प्रति मित्रता या प्रेम में सख्य प्रेम या भ्रातृ-प्रेम, देशानुराग से देश प्रेम या देश भक्ति आदि। प्राचीन आचार्यों ने भी इनकी स्थिति पर विचार किया है। किन्तु किसी ने इन सबका शृंगारादि अन्य रसों में ही अन्तर्भाव करना उचित माना है, किसी ने इन्हें भाव-कोटि में ही स्थान दिया है तो अलंकारवादियों ने प्रेयस्, प्रेयान् आदि रस-अलंकारों में इनकी गिनती की है। दाम्पत्य प्रेम को रति स्थायी भाव मान लिया गया है। दाम्पत्य प्रेम के स्वरूप से इन सब का कुछ-न-कुछ अन्तर रहता है, इसी से मूल में प्रेम-भावना होते हुए भी ये सब अलग-अलग रस माने जाने चाहिये। भक्ति रस में जो श्रद्धा और पूज्य-भावना रहती है, वह शृंगार रस में नहीं समा सकती। इसी प्रकार वात्सल्य में बालक के भोलेपन, चंचलता आदि के प्रति आकर्षण और उसके लालन-पालन की जो स्थितियाँ उपस्थित होती हैं, वे उसे शृंगार रस से पृथक् अस्तित्व प्रदान करती हैं। इसी प्रकार बन्धु-प्रेम तथा देश प्रेम की भी भिन्न-भिन्न परिस्थितियाँ और प्रवृत्तियाँ होती हैं। अतः इन सबकी अलग-अलग सत्ता स्वीकार करना ही समीचीन है।

वात्सल्य रस को अलग स्वतन्त्र रस-रूप में रुद्रट, दण्डी आदि ने प्रेयस् रस नाम से, तथा भोजराज और आचार्य विश्वनाथ ने इसी नाम से मान्यता दे दी थी। विश्वनाथ ने इसका स्थायीभाव वत्सलता या स्नेह कहा है। पुत्रादि सन्तान या बालक इसके आलम्बन हैं, उनकी चेष्टाएँ, तुतलाना, चंचलता, नटखटपन, सुन्दरता, बुद्धि-चातुर्य-शौर्य आदि गुण उद्दीपन-विभाव हैं। आलिंगन, चुम्बन, स्पर्श, मुग्ध होकर देखना, मीठी-मीठी बातें करना, पकवान पकाना, खिलाना, लालन-पालन करना, रक्षा करना, गद् गद् होना, पुलकित होना, वियोग में दुखी होना, अश्रुमोचन,

रोमाच, स्वेद, कपादि सभी प्रकार के कायिक, वाचिक और सात्त्विक अनुभाव प्रकट होते हैं। हर्ष, गर्व, मोह, अभिलाष, आशा, चपलता, आवेग, अमर्ष, शोक, हास, चिन्ता, उद्वेग, शका, असूया, निन्दा, आशका, निर्वेद, विस्मय, उदासीनता, मति, स्मृति, क्षोभ आदि अनेक सुखात्मक तथा दुखात्मक सब प्रकार के सचारियों का समावेश होता है।

वात्सल्य रस में मातृ-प्रेम की विशेष विचित्रता रहती है। माता के हृदय में पुत्र के जन्म से पूर्व ही स्नेह का संचार हो जाता है—

मृदुल मुकुल-सा मज्जु मनोहर शिशु का प्रादुर्भाव हुआ।

उसके पहले ही माता का प्रकट विश्व में प्यार हुआ।

और अपने पुत्र की अभिलाषा-आशा में मग्न माता मन में अनेक कल्पनाएँ करने लगती है, सतान के स्वागत में उसे प्रसववेदना भी वेदना अनुभव नहीं होती। कामायनी अपने गर्भस्थ शिशु के लिए पहले ही झूला बनाती है, वस्त्र बुनने लगती है और उल्लास से भरकर कह उठती है—

भूले पर उसे झुलाऊँगी  
दुलराकर लूँगी वदन चूम,  
मेरी छाती से लिपटा इस  
घाटी में लेगा सहज धूम।

बच्चे के जन्म के साथ ही माता के स्तनो में पयधार का प्रवाहित हो जाना, पुत्र के बहुत दिनों बाद मिलने पर भी स्नेहातिरेक से सूखी छाती में दूध उमड़ आना आदि मातृ-वात्सल्य की ऐसी विचित्रताएँ हैं, जो वात्सल्य रस को पृथक् स्वतन्त्र अस्तित्व प्रदान करती हैं। बाल-मनोविज्ञान का अध्ययन वात्सल्य के सिवा कहीं हो सकता है? सूर के वात्सल्य-चित्रण ने इस रस की सर्वांग-पूर्णता को सिद्ध कर दिया है। आलम्बन बालक कृष्ण का कितना व्यापक और विशद चित्रण सूरदास ने किया है। कृष्ण की रूप-माधुरी और बाल-छवि पर न जाने कितने पद हैं। बुँधराले बाल, धूलि-धुसरित, चंचल चितवन, दधि-पुता मुख, घुटुरनु चलना, अटपटी बोली, अटपटी चाल आदि न जाने कितनी छवियों पर सूरदास रीझे हैं। बाल-मनोविज्ञान का भी भव्य चित्रण किया गया है। बालको की रीझ-खीझ, शिकायत, झगडना, नटखटपन, माटी खाना, अपना दोष छिपाना, खेलने में रुचि, उलाहना देना, प्रत्युत्पन्न मति, छेड़-छाड़, घात, शरारत आदि अनेक मनोवृत्तियों का सजीव प्रकाशन सूर के पदों में हुआ है। ये उद्दीपनकारी चेष्टाएँ असीम हैं। माता के अनुभावों की विविधता भी अनन्त है। लोरी देना, सुलाना, पालना झुलाना, खिलाना-पिलाना, साजसिगार, दूध के दाँत देखकर प्रसन्न होना, अभिलाषा करना, चलना सिखाना, अटपटा चलते देख हर्षित होना, रीझ-खीझ, शिकायत पर ताडन, वियोग में छाती पीटना, पछाड़ खाकर गिर जाना, स्मरण, बालक की वस्तुओं से अनुराग जताना, उसके लिए मगल-शुभ-

शीष भेजना, सदेश भेजना, उलाहना, मिलने की उत्कण्ठा, हर्ष-शोक के आँसू आना, कम्प, रोमाञ्च, कण्ठावरोध आदि न जाने माता यशोदा के कितने अनुभाव अत्यन्त मनोवैज्ञानिकता के साथ प्रकट हुए हैं। मयोग और वियोग दोनों अवस्थाओं में अनेक सुखात्मक तथा दुखात्मक सचारी भाव प्रकट हुए हैं। निस्सदेह सूरदास ने “वात्सल्य का कोना-कोना झॉक” मारा है।

शृंगार की तरह वात्सल्य के भी सयोग और वियोग दो पक्ष होते हैं। दोनों के अन्तर्गत वात्सल्य का अत्यन्त व्यापक चित्रण होता है। स्वसतति प्रेम तथा पर-बाल-स्नेह ये दो भेद और वात्सल्य रस में होते हैं। जब माता-पिता का अपनी सतान के प्रति स्नेह व्यजित होता है, वहाँ स्वसतति वत्सलता और जहाँ दूसरे के बालक या बालको से प्रेम किया जाता है, वहाँ परबाल-वत्सलता होनी है। सयोग-अन्तर्गत बाल-चित्रण में रूप-चित्रण, चेष्टाओं का वर्णन तथा बाल-स्वभाव (बाल-मनोविज्ञान) का चित्रण आदि उपभेद आते हैं। पूर्व राग की स्थिति का हम ऊपर उल्लेख कर चुके हैं। यह सयोग से अलग नहीं, मानसिक सयोग की ही दशा माननी चाहिए। यह मातृत्व (माता के स्नेह) का ही रूप-भेद हो सकता है। वियोग के भी आशापूर्ण और निराश वियोग दो भेद हो सकते हैं। पहले में आशा बनी रहने के कारण करुणा का सचार कम होता है, दूसरे में करुणा घनीभूत हो जाती है।

यद्यपि वत्सलता (प्रेम) का भाव अपने में उदात्त भाव है और वात्सल्य रस की सब स्थितियाँ और अनुभूतियाँ उदात्त होती हैं तथापि इसमें भी जितनी ही अधिक उदात्त भावनाएँ, जैसे त्याग, सेवा, रक्षण, वीरता, धीरता आदि सचरण करेगी उतना ही अधिक वात्सल्य रस उदात्त होगा। इन त्याग, सेवा, रक्षण आदि की भावनाओं से वत्सलता प्रगाढ होती है। दूसरे, स्वसतति की अपेक्षा परसतति-स्नेह में अधिक उदात्तता होती है, क्योंकि परसतति-स्नेह में हृदय की उदारता और भव्यता का अधिक स्पष्ट प्रकाशन होता है। श्री चन्द्रगुप्त विद्यालकार की ‘गुलाब’ नामक कहानी में परसतति-वत्सलता का भव्यतम प्रकाशन मिलता है। वात्सल्य रस का इतना सुन्दर, इतना उदात्त और इतना मार्मिक चित्रण बहुत कम रचनाओं में हो पाता है। कौशिकजी की ‘तार्ई’ कहानी में भी सकुचित मातृत्व के स्थान पर उदार मातृत्व की भव्य प्रतिष्ठा की गई है।

### भक्ति रस

जैसा कि कहा जा चुका है, प्राचीन आचार्यों ने दाम्पत्य रति से पृथक् रूप में प्रीति, स्नेह आदि नाम से अन्यान्य प्रेम-व्यवहार को प्रेयस्, प्रेयान् आदि रसों अथवा रसवत् अलंकार-रूप में अपनी विवेचना का विषय बनाया है। किन्तु किसी ने भक्ति रस को स्वतंत्र रस की मान्यता नहीं दी। अधिकांश आचार्यों ने देव-विषयक रति को भाव-कोटि में ही स्वीकार किया। अभिनवगुप्त, धनजयादि ने इसका अन्य रसों में ही अन्तर्भाव किया है। यहाँ तक कि रस-संख्या-वृद्धि के पक्षपाती भोजराज एव

वात्मल्य रस को पृथक् रस मानने वाले-विश्वनाथ ने भी भक्तिरस को पृथक् सत्ता प्रदान नहीं की। मधुसूदन सरस्वती-रूप गोस्वामी और जीव गोस्वामी ने भक्ति रस को शास्त्रीय मान्यता प्रदान की। हमारे यहाँ पुराण-साहित्य-विशेषकर श्रीमद्भागवत-पुराण में, तथा नारद-भक्ति-सूत्र, शाण्डिल्य भक्ति-सूत्र जैसे ग्रन्थों में भक्ति की विस्तृत विवेचना हुई है। रूप गोस्वामी ने 'उज्ज्वल नीलमणि' तथा 'हरिभक्तिरसामृतसिन्धु' में तथा जीवगोस्वामी ने 'भगवद्भक्तिरसायन' नामक रचनाओं में भक्ति रस को काव्य-शास्त्रीय ढंग पर स्वतन्त्र रस सिद्ध करते हुए भक्ति की महत्ता सिद्ध की है। किन्तु इन सब विद्वानों ने भी केवल भगवान्-विषयक रति या भक्ति पर ही अपनी वैष्णवी भावना के आश्रय विचार किया है।

श्रद्धा और प्रेम के योग का नाम भक्ति है। भक्ति रस की शृंगार आदि से पृथक् सत्ता स्वयं-सिद्ध है। भक्ति रस अपने में पूर्ण रस है। उसकी तीव्रता, व्यापकता और आस्वाद्यता में कोई सदेह नहीं हो सकता। इसका स्थायी भाव विद्वानों ने भगवान् अथवा भगवान् के अवतारी रूपों के प्रति रति (प्रेम) को बताया है। किन्तु भगवान् के अतिरिक्त किसी भी श्रद्धेय-पूज्य व्यक्ति को इसका आलम्बन माना जा सकता है। अतः भगवदनुराग (पूज्य-रति) को इसका स्थायी भाव मानना चाहिए। माता, पिता, पितामह, गुरु आदि पूज्य व्यक्तियों के प्रति भी श्रद्धा-भक्ति प्रकट की जाती है। इस प्रकार भक्ति रस के अन्तर्गत भगवद्भक्ति (भगवान्, देवादि के प्रति भक्ति) के अतिरिक्त पितृभक्ति, मातृभक्ति, गुरुभक्ति आदि को भी सम्मिलित करना चाहिए। पितृ-गुरुभक्ति आदि की भी उपेक्षा नहीं की जा सकती। गुरु गोविन्दासह पर जान देने वाले उनके श्रद्धानु शिष्यों की गुरु-भक्ति कम महत्त्वपूर्ण नहीं है। वास्तव में जहाँ भी प्रेम के साथ पूज्य भावना का मेल हो, वही भक्ति रस का सच्चा मानना चाहिए।

महात्मा की पूजा का सस्कार भी आदि काल से ही मानव का मस्कार-बद्ध भाव है। आदि काल से ही मानव अपने को अपूर्ण, प्रकृति की शक्तियों के समक्ष अममर्थ और अयोग्य समझता आया है। आदिमानव जब बवडर, भूकप, उपल-वृष्टि और अति-वृष्टि आदि प्राकृतिक प्रकोपों से भयभीत हुआ होगा, तभी से उसे अपनी अपूर्णता का भान हो गया होगा। इस भयभीत मानव ने सर्वप्रथम भय के कारण ही प्रकृति की शक्तियों को प्रसन्न करके अपने अनुकूल करने की भावना अपनाई और वह उनके प्रति स्तुति-गान करने लगा। फिर जब उसने प्रकृति के आह्लादकारी रूप का भी अनुभव किया, तो वह प्रकृति के इन रूपों पर मुग्ध होकर अपना अनुराग प्रकट करने लगा। प्रकृति के इन देवत्व रूपों का भी वह स्तुति-गान करने लगा। उसकी पहली उपासना भय के कारण थी, अनुराग-जन्य नहीं। अब वह अनुरागी बन गया, और अदृष्ट शक्तियों के प्रति अपनी प्रार्थना, आत्म-निवेदन, स्तुति तथा अनुराग की भावना व्यक्त करने लगा। आगे चलकर मानव के ज्ञान-

ध्यान ने उसे अनुभव कराया कि सूर्य, वरुण, चन्द्र, ग्रह-उपग्रह आदि सब एक ही नियम से परिचालित हैं, तो उसने इन सबके एक नियामक की कल्पना की। समस्त प्रकृति का नियंत्रण करने वाली एक अदृष्ट-सत्ता के प्रति उसका विश्वास बढ़ता गया। यही ब्रह्मवाद की भावना का मूल है। ब्रह्म या भगवान्, ईश्वर, प्रभु आदि अनेक नामों से मानव उस सर्वशक्तिमान्, सर्वसमर्थ अदृष्ट-सत्ता के प्रति अपनी भाव-आरति उतारने लगा। अपनी पग-पग पर अनुभव होने वाली अपूर्णता के लिए, दुखों से सुखों तथा रोगों से आरोग्य-प्राप्ति के लिए वह उस सत्ता से प्रार्थना करने लगा। इस परिवर्तनशील, दुखों से भरे मसार में मानव न तो अपनी इच्छाओं की ही शांतिपूर्वक पूर्ति कर पाता है, न उसे पूरी तरह सुख ही मिलता है। मानव को यहाँ अपनी अपूर्णता भी पग-पग पर अनुभव होती है। यही कारण है कि उसने इस लोक में परे किसी आदर्श अदृष्ट लोक-परलोक या स्वर्ग की कल्पना की और ज्ञान, सत्य, प्रेम, शक्ति आदि से पूर्ण सर्वसमर्थ, पूर्ण पुरुषोत्तम या अनन्त ईश्वर पर विश्वास जमाया। यही धर्म, भक्ति, ईश्वर और परलोक के आविर्भाव का रहस्य है। अपनी अपूर्णता को दृष्टिगत करके ही हमारा मन अपने से महान् उत्तम जन के प्रति श्रद्धा और पूज्य-भाव से भर जाता है। एक नास्तिक व्यक्ति भी चाहे ईश्वर में विश्वास न करता हो, पर महान् (Sublime) के प्रति उसके मन में भी पूज्य-भाव अवश्य होगा। अतः साहित्यिक दृष्टि से जहाँ साम्प्रदायिक भक्ति-भावना सर्वदेशीय भक्ति भावना कम बनेगी, वहाँ सामान्य अलौकिक भक्ति भाव सभी आस्तिकों के लिए सामान्यानुभूति का विषय बनेगा। कट्टर नास्तिकों को भी ईश्वर-भक्ति के अमूर्त रूप में तो कोई विश्वास न होने से भक्ति रस की अनुभूति न होगी, किन्तु भगवान् के पूर्ण पुरुषोत्तम रूप का चरित्र उनकी भी पूज्य भावना को अवश्य जगायगा, भले ही वह उसे किसी विष्णु का अवतारी-रूप न मानकर मानव ही माने। जब राम की महानता का प्रकाशन उनके चरिताख्यान के रूप में होगा और उनकी यथार्थ महानता पर मुग्ध होने वाले हनुमान आदि की भक्ति का प्रकाशन होगा, तो नास्तिक व्यक्ति भी उस भक्ति भाव को, अलौकिकता का आवरण हटाकर, यथार्थ रूप में अनुभव कर सकता है। कहने का तात्पर्य यह कि महान् के प्रति पूज्य भाव एक शाश्वत, सार्वदेशिक अनुभूति है। अतः साहित्यिक दृष्टि से वही भक्ति भाव या वही भक्ति रस साहित्य का चिर स्थायी, शाश्वत भाव-रस रहेगा जिसमें महत् आलम्बनों का मूर्त रूप भी अनुभूति का विषय बनाया जायगा।

भक्ति रस को मान्यता देने वाले विद्वानों ने अपनी वैष्णवी भावना के प्रभाव से भक्ति रस को ही सर्वश्रेष्ठ मान लिया। रूपगोस्वामी ने 'उज्ज्वल नीलमणि' में इसे 'भक्ति रस राट' कहा है। मधुसूदन सरस्वती ने भी भक्ति रस की तुलना में अन्य रसों को तुच्छ बताया है। वस्तुतः इन विचारकों का यह कथन साहित्यिक सत्य से बहुत दूर है। इन्होंने अपने विशेष धार्मिक सस्कार के कारण ही यह स्थापना की

है। 'भगवद्भक्तिरसायन' में यह भी कहा गया है कि अन्य प्रकृतजन या देवादि से सम्बन्धित होने से तो रति या भक्ति भाव कोटि में ही आती है, किन्तु भगवान् में सम्बन्धित होने पर यह अलौकिक आनन्दमयी भक्ति रस बनती है। यहाँ इतना ही निवेदन कर देना काफी है कि न तो प्रेम के अन्यान्य रूप (दाम्पत्य प्रेम, सखा प्रेम, पुत्र प्रेम आदि) ही भगवद्भक्ति से हीन या कम प्रभावोत्पादक या कम आस्वादक है और न ही भक्ति भाव किसी गुरु, माता-पिता आदि से सम्बन्धित होने पर भाव कोटि का होता है। पितृभक्ति आदि भक्ति-रूपों में भी पूर्ण रसवत्ता होती है। वल्कि एक तरह से जहाँ भक्ति रस (भगवान् के प्रति भक्ति) केवल आस्तिक, धार्मिक प्राणियों की अनुभूति का ही विषय बनता है, वहाँ भक्ति के पितृ भक्ति, गुरु भक्ति आदि रूप आस्तिक-नास्तिक सब के लिए अनुभूतिगम्य होते हैं।

भक्ति रस पर आक्षेप करने वाले कुछेक आधुनिक विद्वानों का कहना है कि भक्ति भाव मूल भावना नहीं है तथा यह व्यापकता के साथ सचरित नहीं होता। इस सम्बन्ध में ऊपर भी विचार कर चुके हैं कि महान् के प्रति पूज्य भाव मानव की आदिम प्रवृत्ति है। मनोवैज्ञानिकों ने इसे नहीं गिनाया तो केवल इसीलिए इसे मूल भाव न मानना कहाँ का न्याय है? फिर दैन्यभाव (Appeal), जिसे मनोविज्ञानिकों ने मूल भाव कहा है, क्या है? दैन्य-प्रकाशन किसी महान् की महानता स्वीकारने से ही तो सभव होगा। वास्तव में भक्ति के दोनों ही तत्त्व—प्रेम भाव और श्रद्धा भाव मूल भाव ही हैं। काव्य में स्थायीभाव मूल भाव ही हो सकते हैं, यह भी कोई सिद्धान्त नहीं है। वास्तव में जो उदात्त भाव अपने स्वतंत्र रूप में तीव्र और व्यापक काव्यानुभूति या पाठकानुभूति का विषय बन सकता है, उसे हम स्थायीभाव मान सकते हैं, यह हम पीछे स्थायीभाव की कसौटी पर विचार करते हुए स्पष्ट कर आए हैं। भक्ति भाव निश्चय ही उदात्त भाव है, आस्वाद्य है और अपने स्वतंत्र आलम्बन प्रस्तुत करता है। इसमें उतनी ही तीव्रता और व्यापकता होती है जितनी अन्य रसों में।

डा० आनन्द प्रकाश दीक्षित ने स्वामि भक्ति, पितृ भक्ति, राज-भक्ति आदि के बारे में कहा है कि ये "या तो भाव दशा तक रह जाती है या शील का उद्घाटन-मात्र करती है। जहाँ इनमें सहन-शक्ति या उत्साह दिखाया जाता है वहाँ यह वीर रस की सहायक बनकर रह जाती है। यदि श्रवणकुमार का अथवा अभिमन्यु का चरित्र लिखा जाय, तो पिता के लिए श्रवणकुमार के कष्ट-सहन का पद्यात्मक वर्णन हमारे मन में उसकी सहन-शक्ति और दृढ़ता का चित्र अंकित करेगा और हम भी उस प्रकार की दृढ़ता या कोमलता का अनुभव करेंगे। अथवा अभिमन्यु के चक्रव्यूह-भेदन के लिए तत्पर होने का वर्णन हमारे ध्यान में यह लाते हुए भी कि

इसने अचानक ही पाण्डवों के सम्मुख उत्पन्न द्विविधा को दूर करके पितृ-भक्ति का परिचय दिया है, हम उसकी वीरता से विशेष प्रभावित होंगे।”<sup>१</sup>

खेद है कि डा० दीक्षित के इस मत से भी हम सहमत नहीं हो सकते। श्रवणकुमार और अभिमन्यु के प्रसंग को जानने वाले बिना किसी सकोच के कह देंगे कि जहाँ श्रवणकुमार का प्रसंग पितृ-भक्ति का ही प्रसंग है, सहन-शक्ति और दृढता उसी के सचारी है, वहाँ अभिमन्यु का प्रसंग वीर रस का ही विषय है। आखिर श्रवणकुमार के कष्ट सहने और सेवा करने के मूल में क्या है? क्या वह माता-पिता के प्रति अपनी अतिशय प्रेम-भक्ति के कारण ही यह सब कष्ट सहन नहीं कर रहा? क्या उसे माता-पिता की सेवा करते देखकर पितृ भक्ति का भाव मुख्य रूप से जागृत नहीं होता? पाठक क्या उत्साह-साहस को मुख्य रूप से ग्रहण करता है? निश्चय ही श्रवणकुमार की पितृ भक्ति ही उसके चरित्र तथा प्रसंग में प्रधान भाव है। उसे सचारी नहीं माना जा सकता। निस्संदेह पितृ-भक्ति, गुरु भक्ति, राजभक्ति आदि भी भक्ति रस का विषय है, भाव दशा तक नहीं रहती। पिता की मृत्यु पर रुदन करने वाला पुत्र तो शोक या कर्षण रस का ही उदाहरण प्रस्तुत करेगा, किन्तु पिता की सेवा करने वाला, उनके लिए कष्ट सहने वाला, उनके प्रति अपनी श्रद्धा और प्रेम भावना व्यजित करने वाला व्यक्ति अवश्य ही पितृ-भक्ति का उदाहरण उपस्थित करेगा। डा० दीक्षित ने कहा है, “पिता की मृत्यु पर रुदन करने वाला व्यक्ति पितृ-भक्ति का उदाहरण उपस्थित नहीं करेगा, अपितु उस समय कर्षण रस की ही प्रतिष्ठा होगी। यही दशा भक्ति रस के अन्य भेदों की भी माननी चाहिए।” हमारा निवेदन है कि ऐसे तो विषय भिन्न होने से सभी रस-दशाएँ बदल जाती हैं। शृंगार रस का प्रेमी भी जब अपनी प्रिया के निधन पर रुदन करेगा तो शृंगार की नहीं, कर्षण की ही प्रतिष्ठा होगी। अतः डा० दीक्षित की यह बात स्वीकार्य नहीं हो सकती कि पितृ भक्ति आदि भक्ति-रूप भाव कोटि के ही हैं। उन्होंने यही बात देश भक्ति के बारे में कही है। किन्तु देश भक्ति को फिर भी इसलिए रस-रूप में मान लिया है कि “आज के क्षुब्ध राजनीतिक वातावरण में हम सबको देश का बहुत ध्यान रहने लगा है।” परन्तु देश भक्ति को उन्होंने भगवद्भक्ति की अपेक्षा सीमित माना है। हमारा निवेदन है कि न देश-प्रेम-भक्ति का भाव सीमित है और न पितृ भक्ति आदि मात्र सचारी भाव होते हैं। वस्तुतः यह सब कवि के चित्रण पर निर्भर करता है। किसी एक सीमित उदाहरण के आधार पर इनको सीमित या कम प्रभाव वाले भाव कहना भ्रांति ही है। इन सब के मूल में जब प्रेम है, तो इन्हें सीमित और केवल भावकोटि का मानना अनुचित ही है। वात्सल्य में छोटी के प्रति वत्सलता (प्रेम) का भाव होता है। भक्ति रस में बड़ों—पूज्यों के प्रति प्रेम का भाव होता है।



इस प्रेम में श्रद्धा या पूज्य भावना भी मिली रहती है, इसी से इसे भक्ति कह दिया जाता है। यदि व्यक्ति वास्तव में ऐसा महान् है, जिसकी महानता सबकी पूज्य-श्रद्धा भावना जगा सकती है, तो वह व्यक्ति भक्ति का आलम्बन अवश्य ही बनेगा, चाहे वह गुरु हो, कोई त्यागी परोपकारी महात्मा हो अथवा राजा हो या पिता-माता-पितामह कोई भी हो।

गुरु भक्ति, पितृ भक्ति, देश भक्ति आदि में गुरु-पिता आदि की महानता, उनके हमारे प्रति ऋणादि साथ लगे रहते हैं, इसी से हम गुरु-प्रेम, पितृ-प्रेम आदि के स्थान पर गुरु-भक्ति, पितृ भक्ति आदि कहते हैं। फिर भी जहाँ केवल प्रेम का प्रकाशन होगा, महानता की बात सामने न आयगी, वहाँ भक्ति के स्थान पर प्रेम-भावना ही माननी चाहिए। जैसे, राष्ट्रीय भावना में जब देश के चप्ये-चप्ये में अनुराग जताया जाता है, तब देश-प्रेम की अभिव्यजना ही माननी चाहिए। ये सब अवस्थाएँ रति की भिन्न-भिन्न रस-दशाएँ होती हैं। देश भावना में जब देश के प्रति कृतज्ञता, उसकी महानता, गौरव अथवा उसका जय-गान होता है, तब देश भक्ति होती है। जहाँ केवल प्रेम-प्रकाशन होता है, वहाँ देश-प्रेम समझना चाहिए।

मराठी-लेखक श्री शिवराम पत ने देश भक्ति की रस-रूप में प्रतिष्ठा करते हुए उसका स्थायीभाव 'देशाभिमान' बताया है। परन्तु वास्तव में देशानुराग ही देश भक्ति या देश-प्रेम का स्थायीभाव है। अभिमान या गर्व तो सचारी बन कर प्रस्तुत होता है। देश पर गर्व या अभिमान अथवा उसके अभिमान की, स्वाभिमान की तरह, रक्षा का भाव देश-प्रेम के कारण ही पैदा होता है। अतः देशानुराग को ही देश भक्ति रस का स्थायीभाव मानना चाहिए।

ऊपर के विवेचन से हमने भक्ति रस के अन्तर्गत भगवद्भक्ति, देश भक्ति, पितृ भक्ति, गुरु भक्ति आदि उन सबको सम्मिलित करने का मत प्रस्तुत किया है जिनके आलम्बन हमारे लिए पूज्य तथा श्रद्धेय होते हैं, अर्थात् पूज्य या श्रद्धेय आलम्बनों के प्रति व्यक्त किया गया प्रेम भक्ति रस का विषय बनता है। दूसरे, हमने यह भी प्रतिपादित किया है कि देश भक्ति, पितृ भक्ति आदि में भी पूर्ण रसवत्ता है और रसानुभूति की दृष्टि से ये भगवद्भक्ति से किसी प्रकार कम नहीं हैं।

भगवद्भक्ति के जो अनेक भेद भक्ति-ग्रन्थों में किये गए हैं, जैसे सगुण-भक्ति, निगुण-भक्ति, सगुण-भक्ति के रामभक्ति, कृष्णभक्ति आदि आलम्बन-भेद से अलग-अलग रूप, सम्बन्ध की दृष्टि से दास्य भक्ति, रागानुगा भक्ति आदि, रागानुगा के वात्सल्य, मधुरा, सख्य आदि अलग-अलग रूप, नवधाभक्ति की भिन्न-भिन्न दशाएँ आदि सब भेदोपभेद, साधना के साम्प्रदायिक रूप को त्याग कर, हमें मान्य हैं। रागानुगा या प्रेमा भक्ति के सभी रूप-भेद हमें सूर के पदों में मिलते हैं। किन्तु इस सम्बन्ध में एक उलझन पैदा होती है। जहाँ मधुरा, वात्सल्य आदि रूपों को अपनाया जाता है, वहाँ शृ गार, वात्सल्य आदि रस माने या भक्ति रस ? विद्यापति के जिन

पदों को गाकर चैतन्य महाप्रभु भक्ति-भाव-विभोर हो जाते थे, वे शृंगार रस के माने जाये या भक्ति रस के ? इसी प्रकार सूरदास के वात्सल्य के पदों को भक्ति रस क्यों नहीं कहा जाता, जबकि सूरदास ने उन्हें अपनी प्रेमा भक्ति के वात्सल्य-भाव के रूप में चित्रित किया है। इस सम्बन्ध में हमारा निवेदन है कि कवि की रचनाओं से जिस भाव की मुख्य ध्वनि होती हो, वही भाव उसका उपजीव्य माना जाना चाहिए। इसमें सदेह नहीं कि सूरदास ने भक्ति भाव से ही वात्सल्य के पद रचे हैं, पर कवि के मस्कारी मन ने जिन में भक्त का आनन्द लिया है, वे भक्ति का विषय मुख्य रूप से बनने की बजाय सामान्य पाठक के लिए वात्सल्य रसानुभूति का ही विषय बनते हैं। एक वैष्णव भक्त के लिए तो वे भक्ति का मुख्य विषय हो सकते हैं, पर सामान्य पाठक उनमें वात्सल्य रस का ही आनन्द पाना है। इसी प्रकार जिन पदों को गा कर चैतन्य अपने भक्ति के संस्कार से भक्ति भावना प्राप्त करते थे, सामान्य पाठक उनमें शृंगार रस ही पाता है। अतः भक्त कवि चाहे अपने विशिष्ट संस्कारी अथवा साम्प्रदायिक भाव से भक्ति का आरोपण करता रहा हो, यह आवश्यक नहीं कि उसकी रचना से सामान्य पाठक भी भक्ति रस की ही अनुभूति पाये। नन्ददास आदि अष्टछाप के कवियों का बहुत-सा काव्य भक्ति के ऐसे ही धीने आवरण से ढका हुआ है, जो सामान्य पाठक को दिखाई तक नहीं देता, इसीसे वह उसमें शृंगार रस की ही अनुभूति पाता है। रीतिकालीन कवियों में तो यह आवरण भी नहीं रहा, राधा-माधव का बहाना-मात्र रह गया।

अतः भक्ति के आलम्बन पूज्य-श्रद्धेय व्यक्ति, जैसे पिता, गुरु, माता आदि तथा भगवान्, देवता आदि होते हैं। उनके गुण-श्रवण, स्मरण, सतसंग, उपकारों का स्मरण, महानता के कार्य, कृपा, दया तथा उनके कष्ट आदि उद्दीपन विभाव होते हैं। अनुभाव के रूप में सेवा, अर्चन, कीर्तन, वदना, गुण-गान, गुण-श्रवण, जयजय-कार, स्तुति-वचन, उनके लिए कष्ट सहना, कृतज्ञता-प्रकाशन, शरणागति, प्रार्थना आदि अनेक कायिक, वाचिक तथा हर्ष-शोक के अश्रु, रोमांच, गद्गद् स्वर, स्वेद, कप आदि सभी प्रकार के सात्त्विक अनुभाव प्रकट हो सकते हैं। संचारी-रूप में हर्ष, आशा, गर्व, स्मृति, धृति, उत्पुङ्गता, विस्मय, उत्साह, हास, लज्जा, अवहित्था, निर्वंद, भय, आणका, विश्वास, मोह, श्रम, आवेग, मतोष आदि कितने ही भाव संचरण कर सकते हैं। अतः भक्ति रस अपने भिन्न-भिन्न रूपों में साहित्य का महत्त्वपूर्ण रस है। इसकी उदात्तता स्वयं-सिद्ध है। महान् के प्रति श्रद्धा या पूज्य भाव मनुष्य की उच्च प्रवृत्तियों का द्योतक है। इसका सीधा सम्बन्ध हमारी उच्च नैतिक भावनाओं से है। भगवद्भक्ति के रामादि अवतारी रूपों में उनके जीवन की अनेकानेक परिस्थितियों से भी सम्बन्ध होता है। भगवद्भक्ति के अतिरिक्त पितृ भक्ति आदि रूपों में तो व्यापक जीवन की ही स्पष्ट अभिव्यक्ति होती है। अतः भक्ति रस की जीवनोपयोगिता में भी कोई सदेह नहीं होना चाहिए।

जैसा कि पहले कह चुके हैं, प्रेम के अन्य रूप—भ्रातृ-प्रेम या सखा-प्रेम, प्रकृति-प्रेम आदि भी पूर्ण रसानुभूति कराते हैं। अतः भ्रातृ-प्रेम या सख्य रस, प्रकृति प्रेम आदि नामों से उनकी भी पृथक् रस-सत्ता माननी चाहिए। इस प्रकार दाम्पत्य प्रेम के अतिरिक्त (जो शृंगार रस के रूप में प्रतिष्ठित हो चुका है) प्रेम के अन्यान्य रूपों में अन्यान्य रस प्रकट होते हैं। प्रेम में श्रद्धा के योग से भक्ति रस बनता है, छोटी के प्रति प्रेम से वात्सल्य रस और भाई या मित्र आदि बराबर के (समवयस्क) व्यक्तियों का प्रेम भ्रातृ-प्रेम या सख्य रस कहा जा सकता है। सख्य रस या भ्रातृ-प्रेम भी अपने नाना रूपों में अनेक जीवन-परिस्थितियों के साथ प्रकट होता है। दोस्ती में भी उतनी ही व्यापकता, तीव्रता और उदात्तता है, जितनी शृंगार रस। सच तो यह है कि प्रेम का जिस रूप में भी चित्रण हो वही रस है। देश-प्रेम भी अपने में पूर्ण रस है। मानवता या मनुष्यता की भावना में जब मानव-प्रेम का उदार चित्रण होता है तो मानव-प्रेम के रूप में रसानुभूति मानी जायगी। प्रकृति-प्रेम भी इसी प्रकार रसानुभूति का विषय होता है। अतः प्रेम भावना अत्यन्त व्यापक है, इसके भिन्न-भिन्न रूपों में प्रकट होने से सभी रूप रस कोटि में आते हैं। हमारे द्वारा संपादित 'कहानी की कहानी' पुस्तक में सकलित डा० आजम करेवी की 'कुर्बानी' नामक कहानी में बच्चे का बकरे के प्रति निश्छल प्रेम, जैनेन्द्रजी की 'गौ' कहानी में गाय के प्रति प्रेम प्रकृति-प्रेम के कितने भव्य उदाहरण हैं! क्या वे पूर्ण रसानुभूति नहीं कराते? अतः प्रेम-प्रकाशन, चाहे जिस रूप में हो, रस है।

### स्थायी भाव और रस

भिन्न-भिन्न रसों के उपयुक्त विवेचन से सिद्ध हुआ कि काव्यानुभूति या रसानुभूति के अन्तर्गत जीवन की समस्त अनुभूतियाँ समाहित होती हैं। मानवीय अनुभूति कोई भी ऐसी नहीं हो सकती जिसका काव्य के इन भिन्न-भिन्न रसों में से किसी से भी सम्बन्ध न हो। दूसरे, सभी रसों के उदात्त स्वरूप की मीमांसा से हमने स्पष्ट किया कि उदात्त रसानुभूति ही सर्वश्रेष्ठ रसानुभूति होती है। अब यहाँ एक बात पर और विचार करके इस प्रकरण को समाप्त करते हैं। प्रश्न उठता है कि क्या स्थायी भाव ही रस है? दण्डी, भट्टलोल्लट आदि ने विभाव-अनुभाव आदि से परिपुष्ट किए हुए स्थायीभाव को ही रस माना है। दण्डी का कथन है कि "रूप-बाहुल्य (उपचय) के कारण रति (स्थायीभाव) शृंगार रस-रूपता को प्राप्त हो जाती है।"<sup>१</sup> तथा "अत्यन्तवृद्धि को प्राप्त हुआ क्रोध स्थायी भाव रौद्र रस-रूपता को प्राप्त होता है।"<sup>२</sup> किन्तु शुकु ने इस मत का खण्डन किया है। स्थायीभाव का काव्य में प्रकाशन या 'साक्षात्कारात्मक ज्ञान' विभावादि के बिना हो ही नहीं सकता, अतः

१ दण्डी काव्यादर्श, २।२८१।

२ वही, २।२८३।

विभावादि की विद्यमानता में जो रत्यादि का बोध होगा, वह रस ही होगा, स्थायीभाव नहीं। अतः रस तथा स्थायी भाव भिन्न-भिन्न हैं। आचार्य शकुन का भी यही मत है। जब लौकिक उदाहरण से अथवा केवल नाम-कथन से घृणा का उल्लेख हो, तो उसे स्थायी भाव कहा जायगा। जैसे, शूर्पणखा को देख कर सीता के मन में घृणा जगी। सीता की यह लौकिक अनुभूति स्थायीभाव घृणा की अनुभूति है। किन्तु जब कवि शूर्पणखा का घृणित रूप हमारे सामने चित्रित करता है और उस चित्रण से हम भी घृणा की अनुभूति प्राप्त करते हैं, तो यह वीभत्स रस ही माना जायगा। कुछ विद्वान् स्थायीभाव को स्वरूप उदाहरण-द्वारा स्पष्ट करते हुए बहुत ही भ्रान्ति में फँसे दिखाई देते हैं। डा० विपिन बिहारी त्रिवेदी तथा डा० उषा गुप्त की एक पुस्तक 'काव्य विवेचन' देखने में आई। डाक्टर-द्वय की भ्रान्तियों का कहीं तक उल्लेख करे। उनके द्वारा प्रकट किए गए स्थायी भावों के लक्षण-उदाहरण अत्यन्त भ्रान्तिपूर्ण हैं। अनेक उदाहरण रसों के ही उदाहरण हैं। कई उदाहरणों में सचारी भाव ही स्थायीभाव माने गए हैं। क्रोध स्थायीभाव का यह उदाहरण प्रस्तुत किया गया है—

सुनि अस लिखा उठा जरि राजा। जानहुँ देवतडपि घन गाजा ॥

का मोहि सिंघ देखावसि आई। कहौ तौ सारदूल धरि खाई ॥

और कहा गया है—“बादशाह अलाउद्दीन का पत्र मिलने पर राजा रत्नसेन के क्रोध की व्यञ्जना यहाँ दिखाई गई है।”<sup>१</sup> किन्तु रत्नसेन के इस क्रोध से हमारा तादात्म्य हो जाने के कारण, यह रौद्ररस का उदाहरण स्पष्ट है। रत्नसेन की अनुभूति अवश्य लौकिक क्रोध की होगी। लेखको ने इस तथ्य को स्पष्ट नहीं किया। इसी प्रकार स्थायी भाव जुगुप्सा के उदाहरण-स्वरूप पद्माकर जी का यह छन्द प्रस्तुत किया गया है—

आवत गलानि जो बखान करौ ज्यादा यह,

मादा मल मूत और मज्जा की सलीती है।

कहै 'पद्माकर' जरा तौ जागि भीजी तब,

छीजी दिन रैन जैसे रेनु ही की भीती है।

सीतापति राम के सनेह-बस बीती जो पै,

तौ तौ दिव्य देह जम-जातना में जीती है।

रीती राम नाम ते रही जो बिन काम तो, या

खारिज खराब हाल खाल की खलीती है।

विद्वान् लेखको का कथन है कि “यहाँ शरीर को 'मादा मल मूत और मज्जा की सलीती' तथा 'खाल की खलीती' कहकर गलानि व्यजित की गई है और वीभत्स

रस का परिपाक नहीं हुआ है ।<sup>१</sup> काव्यरसिको को बताने की आवश्यकता नहीं, कि यह गीतरस का विषय है, बीभत्स रस का नहीं, और यहाँ ग्लानि सचारी भाव के रूप में आयी है, स्थायी-रूप में नहीं । यहाँ अनुभूति का पक्ष लौकिक भी नहीं है, क्योंकि कवि या वक्ता जो हो, सत्वोद्रेक की अवस्था में ही यह उद्गार प्रकट करेगा । इसी प्रकार उनके द्वारा प्रस्तुत 'आश्चर्य' स्थायीभाव के उदाहरण भी कम आश्चर्यजनक नहीं ।

वस्तुतः काव्यगत विभावादि के योग से पूर्व रत्यादि स्थायीभावों का ज्ञान शाब्दिक ही हो सकता है । लौकिक विभावादि की व्यञ्जना द्वारा भी स्थायीभाव का लक्षण और उदाहरण प्रस्तुत किया जा सकता है ।

अतः स्थायीभाव और रस में भेद है, किन्तु यह भेद केवल भाव की सुप्त अवस्था और पुष्ट अवस्था का भेद ही है । जिस प्रकार मिट्टी में ही उसकी गंध सुप्त रहती है, उसी प्रकार सामाजिक के मन में ये स्थायी भाव सुप्त रहते हैं, और जैसे जल-सिंचन से मिट्टी की वही गंध प्रकट हो जाती है, उसी प्रकार विभावादि के द्वारा स्थायी भाव ही पुष्ट होकर रस-रूप में अभिव्यक्त हो जाता है । इस दृष्टि से स्थायी भाव ही रस है, यह भी कहा जा सकता है ।



४

## रस और अनौचित्य--रस-दोष

रस-शास्त्र में औचित्य का प्रश्न बहुत महत्वपूर्ण है। पिछले अध्यायो में हम स्पष्ट कर चुके हैं कि काव्य या साहित्य की कसौटी उदात्त रस है, रस की सर्वश्रेष्ठ सिद्धि उदात्त रस के रूप में ही प्राप्त होती है और जिस रचना में उदात्त रस की मिद्धि जितनी ही अधिक होगी, उतनी ही वह श्रेष्ठ रचना मानी जायगी। काल और देश की प्राचीरो को लाघकर वही साहित्य युग का सार्वभौम साहित्य बनता है, जो उदात्त रस से ओत-प्रोत होता है। वाल्मीकि, व्यास, कालिदास, तुलसीदास, होमर, शेक्सपियर, गेटे, दाँते आदि विश्वकवियों का काव्य इस बात का सबूत है कि काल की कसौटी पर उदात्त रसपूर्ण काव्य ही ठहरता है। वाल्मीकि और व्यास आदि के समय में भी अनेक अन्य कवि रहे होंगे, ठीक उसी प्रकार जैसे हर युग में होते हैं, आज भी हैं, पर काल की दीर्घ पट्टी से उन सबका नाम मिटता जाता है, जिनकी प्रतिष्ठा काल-विशेष की सीमित दृष्टि में प्रचारवाद अथवा 'अभाव में भाव' या अन्य कारणों से हो जाती है और जिनकी रचनाओं में उदात्त रस-परिपाक नहीं हो पाता। हम यह नहीं कहते कि उन विस्मृत कवियों का कोई महत्त्व ही नहीं था उनकी कविता व्यर्थ का प्रयत्न होती है। वास्तव में महत्त्व उनका भी है, क्योंकि उनका काव्य कम-से-कम युग-साहित्य की ऐसी खाद बनता है, जिससे साहित्य-भूमि उर्वरा होकर किसी वाल्मीकि, व्यास या कालिदास को जन्म देती है। आज भी जो अनेक कवि इधर-उधर, घर-घर दिखाई देते हैं, काल की कसौटी पर उनमें शायद ही कोई ठहरे, पर उनके प्रयास भी विफल नहीं जायेंगे। कवि-कर्म के वर्तमान विस्तृत वाक्-जाल में जो कुछ मनोहर भावो-विचारो-शैली-प्रयोगों की मछलियाँ उपलब्ध हो जाती हैं, वे भी किसी भावी वाल्मीकि, व्यास या कम-से-कम जयशंकर-प्रसाद की काव्य-भूमि के लिये खाद सिद्ध होंगी। अतः वर्तमान प्रयासों की नितात अवहेलना हमें नहीं करनी चाहिये। किन्तु इस तथ्य को भी कवियों के सम्मुख अवश्य रख देना चाहिये कि उनका प्रयास काल की दीर्घ कसौटी पर कहाँ तक टिका रह सकता है।

हम पहले निवेदन कर चुके हैं कि काव्य की परिभाषा या परिधि तो अत्यन्त व्यापक है। ध्वनिकार ने भी रस-ध्वनि के अतिरिक्त अलंकार-ध्वनि और वस्तु-ध्वनि ही नहीं, अपितु ध्वनि के अभाव में चित्र-काव्य को भी काव्य-परिधि में मान लिया, क्योंकि कवि का कोई ऐसा वर्णन नहीं हो सकता जो किसी वस्तु या भाव से सम्बन्ध न रखता हो। पर काव्य की कसौटी ध्वनिवादियों ने भी रस-ध्वनि को ही माना। हमने रस-ध्वनि के स्थान पर उदात्त रस-ध्वनि या उदात्त रस को ही कसौटी मानना उचित ठहराया है, क्योंकि रस-ध्वनि के ऐसे रूप भी होते हैं जिनमें उदात्त तत्त्व विशेष नहीं होता, जैसे शृंगार का ऐकान्तिक बाह्यपक्ष-प्रधान चित्रण, हास्य का कोरा हास्य-वर्णन, कोरा विस्मयकारी अद्भुत रस-चित्रण, रसाभासादि।

अनौचित्य अब प्रश्न यह है कि रस-चित्रण या रस-प्रक्रिया में यह कमी किस कारण उपस्थित होती है जिससे कोई रस-चित्रण उदात्त रस की अपेक्षा कोरा रसास्वाद या उससे भी निम्नस्तर का रसाभास, भावाभास, अलंकार-ध्वनि या वस्तु-ध्वनि-मात्र बनकर रह जाता है। इस सम्बन्ध में औचित्य ही रस-प्रक्रिया का मापक बनता है। हमने रसों का जो उदात्त स्वरूप ऊपर उद्घाटित किया है, रस-सामग्री में उदात्तता की जो स्थिति स्पष्ट की है वह रस-चित्रण का उचित रूप है। कवि एवं साहित्यकार की अनुभूतियाँ इसी औचित्य में प्रकट होनी चाहिये। वास्तव में उदात्त भाव-अनुभूतियों में यह औचित्य स्वतः ही आ जाता है। जहाँ अनुभूति में भाव-उदात्तता की कमी आई, वही उदात्त रस-सिद्धि में कमी आ जायगी और रस-सामग्री या रस-प्रक्रिया में अनौचित्य उत्पन्न हो जायगा। विभाव-अनुभाव और सचारी भावों में उदात्तता न होना ही अनौचित्य है। प्राचीन रस-शास्त्र में इस अनौचित्य को रसाभास कहा गया है। किन्तु इस अनौचित्य से काव्य के कई अपूर्ण रूप प्रकट होते हैं। उदात्त रस-प्रक्रिया में अनौचित्य से काव्य के ये रूप प्रकट होते हैं—(१) कोरा रसानन्द प्रदान करने वाला काव्य, (२) रसाभासयुक्त काव्य, (३) भावाभासयुक्त काव्य।

कोरे रसानन्द से मेरा अभिप्राय उस काव्य से है जिसमें जीवन की उदात्त भावनाएँ तो विशेष प्रकट नहीं होती, किन्तु रस का आनन्द पर्याप्त रहता है। विभाव-अनुभावादि की शास्त्रीय योजना भी रहती है, किन्तु उस योजना में जीवन के उच्च मूल्यों का विशेष विधान नहीं होता। यह स्थिति अधिकतर शृंगार रस के स्थूल ऐकान्तिक भोगपक्ष, हास्य रस के शुद्ध हास, अद्भुत रस के कोरे कौतुहल-चमत्कार में ही मुख्य रूप से पाई जाती है। रीति-कवियों का शृंगार-चित्रण अधिकतर ऐसा ही है। हास्य के अनेक ऐसे उदाहरण जिनमें सामाजिक या वैयक्तिक चारित्रिक विकृतियों के प्रति परिहास, उपहास या व्यंग्य नहीं होता, कोरे हास के ही उदाहरण होते हैं। इन हासपूर्ण उदाहरणों से मनोरंजन तो हो सकता है, पर जीवन की उच्च प्रेरणाएँ प्राप्त नहीं होती। इसी प्रकार चमत्कारपूर्ण ऐसे विस्मयकारी प्रसंग

जो केवल पाठक की उत्सुकना-वृद्धि करते हैं, जीवन की मार्मिक अनुभूतियाँ नहीं कराने, कारे अनुरजनकारी प्रसंग ही कहे जायेंगे। अभिव्यक्ति के कोरे चमत्कार को भी ऐसा ही ममझना चाहिए।

कुछ विद्वान् उदात्त रस और रस के कोरे आनन्दात्मक रूप में अन्तर स्वीकार नहीं करते। मुझे याद है, जब १९६०-१९६१ की पञ्चाव भाषा-विभाग की वार्षिक लेखक-गोष्ठी में पढ़े गए अपने शोध-पत्र में मैंने यह मत प्रस्तुत किया था, तब रस के उदात्त-अनुदात्त रूपों की कल्पना पर कुछ सज्जनों ने आक्षेप किया था। उनका कहना था कि रस को अनुदात्त कहना अनुचित है। दिल्ली की एक साहित्य-गोष्ठी में भी ऐसा ही हुआ। यहाँ तक कि डा० नगेन्द्र ने मेरी इस उदात्तता वाली बात का खण्डन करते हुए कहा था कि रस का—विशेषतः शृंगार रस का भोग-पक्ष भी उतना ही श्रेष्ठ है, जितना गहन मानसिक साधना-पक्ष। उन्होंने मेरी इस बात को शुक्लजी से प्रभावित बताया था। शुक्लजी के प्रभाव को मैं मानता हूँ। मैंने इस बारे में कई बार विचार किया है और विचारपूर्वक इस तथ्य पर पहुँचा हूँ कि उदात्त रसानुभूति और कोरी रसानुभूति में निश्चय ही अन्तर है। त्याग, सेवा, बलिदान, परोपकार, कष्टसहन आदि उदात्त वृत्तियों से पूर्ण प्रेम-चित्रण मुझे नायक-नायिका के ऐकान्तिक प्रेम-व्यापार से कहीं श्रेष्ठ अनुभव होता है। जिस हास्य में जीवन की विकृतियों के प्रति परिहाम, व्यंग्य और उपहास रहता है, वह हास्य मुझे कोरी हँसी में अधिक मार्मिक प्रतीत होता है। फिर रस के उदात्त रूप तथा कोरे अनुरजनकारी रूप में अन्तर क्यों न माना जाय ? निश्चय ही उदात्त भाव-वृत्तियों के अभाव में जो रसानुभूति होगी, वह प्रबुद्ध सहृदय पाठक को अपेक्षाकृत निम्न स्तर की अनुभूति प्रतीत होगी।

### रसाभास

बहुत-सी रचनाओं में जब विभावादि रस-सामग्री की योजना में अनौचित्य या दोष उत्पन्न हो जाता है, वहाँ रसास्वाद में कुछ मनोवैज्ञानिक व्याघात उत्पन्न हो जाता है और पाठक रस की निर्दोष अनुभूति नहीं कर पाता। ऐसी रचनाओं में रस-दोष के कारण पूर्ण रसानुभूति न होने से रसाभास की स्थिति रहती है। रसाभास के बारे में डा० राकेश गुप्त ने कहा है कि रसाभास की स्थिति अस्वीकार्य है, क्योंकि काव्यानुभूति में केवल दो ही दशाएँ होती हैं—या तो रसास्वाद होगा या बिल्कुल न होगा। वास्तव में रसाभास के बारे में भी भ्रांति का कारण उसका शाब्दिक अर्थ ग्रहण करना है। रसाभास से यह अभिप्राय नहीं कि ऐसी अनुभूति में रस के स्थान पर रस का आभास-मात्र होता है। अपितु रसा-भास से अभिप्राय है रस में अनौचित्य या दोष उत्पन्न होना। ऐसी दोष की स्थिति में रसानुभूति की परमपुष्ट तुष्ट दशा प्राप्त नहीं होती, रसानुभूति में कुछ मनो-



वैज्ञानिक दोष खटकने लगता है, रम-व्याघात उत्पन्न हो जाता है। अत होती तो यह भी रसानुभूति ही है, पर कुछ अपूर्ण सी, कुछ खोई-सी-कुछ अनुचित-सी। यह स्थिति ठीक वैसी समझनी चाहिए जैसे किसी प्रबन्ध या कथा-साहित्य में किसी पात्र के चरित्रचित्रण में कोई एकाध मनोवैज्ञानिक दोष खटकने लगता है, इसी प्रकार रस-चित्रण में जब कोई मनोवैज्ञानिक कमी रह जाती है तो रसानुभूति में वह कमी खटकने लगती है। काव्यानुभूति के सम्बन्ध में दो टूक यह नहीं कहा जा सकता कि या तो रसास्वाद होगा या अनास्वाद ही रह जायगा। हमने काव्यानुभूति की उदात्त रसानुभूति और कोरी आनन्दानुभूति में भी अन्तर स्पष्ट किया है। काव्यानुभूति में भिन्नता और अन्तर न हो तो रचनाओं की श्रेष्ठता-अश्रेष्ठता का प्रश्न ही समाप्त हो जाय। अत रसाभासयुक्त रचनाओं में रसानुभूति या काव्यानुभूति का निर्दोष रसानुभूति की अपेक्षा निम्न स्तर रहता है। रस में अनौचित्य रहने के कारण इस दशा में सहृदय पुष्ट और तुष्ट रसानुभूति नहीं पाता। रसाभास में रस-दशा का सर्वथा लोप नहीं होता। अत रसाभास भी इम दृष्टि से रस-दशा ही है। पंडितराज जगन्नाथ ने कहा है कि अनुचित होने पर भी किसी वस्तु का स्वरूप नष्ट नहीं होता। किसी अश्व को दोषयुक्त देखकर हम उसे अशवाभास नहीं कहने लगते। अत रसाभास को भी रस ही कहना चाहिए। हमारा निवेदन है कि जिस प्रकार परखने या छोटने वाले व्यक्ति को यह मकेत करना आवश्यक हो जाता है कि अमुक घोड़े में अमुक दोष है, इसलिए यह निर्दोष घोड़े से अलग रखना चाहिए—वह उसे सदोष घोड़ा कहे बिना अपनी परख सिद्ध नहीं कर सकता, उसी प्रकार रस-प्रक्रिया में दोष होने से समालोचक या रसज्ञ पाठक उसे रसदोष अवश्य कहेगा, यही रसदोष रसाभास है।

किसी रस की नकल रसाभास नहीं डा० आनन्द प्रकाश दीक्षित ने रसाभास को रम की अनुकृति या नकल मानकर उसके महत्त्व का बखान किया है। उनका कहना है कि “काव्य में रसाभास का महत्त्व कम नहीं है। वह काव्य का एक अनिवार्य अंग है।”<sup>१</sup> उन्होंने वामन और अभिनवगुप्त के आधार पर रसाभास में पौर्वापर्य की स्थिति को अनिवार्य मानने की भूल की है। रसाभास में यह अनिवार्य नहीं है कि ‘पूर्व प्रसंग या पूर्वापर-सम्बन्ध के विवेक के अनन्तर ही रसाभास की स्थिति’ उत्पन्न हो। उन्होंने रावण के सीता के प्रति रति-मोह-भाव का जो उदाहरण रसाभास माना है, वह किसी प्रकार शृंगार-रसाभास नहीं माना जा सकता। अभिनवगुप्त से सकेत लेकर उन्होंने रसाभास को गलत समझ लिया है और इस प्रकार रसाभास से हास्य रम की सिद्धि मानने की भूल की है। उनका कथन है, “सीता की उपेक्षा और रावण की मोहासक्ति उम रति को एकागी बनाकर रसाभास में परिवर्तित किये दे रही है। ऐसा विचार

आते ही रावण का यह सम्पूर्ण चित्र हास्य का विभाव हो जायगा। इसी प्रकार अन्य रसों से भी हास्य रस की अवतारणा हो सकती है। यहाँ तक कि शातरसाभास से भी हास्य की उत्पत्ति संभव है।" हमारा निवेदन है कि न तो रति के एकांगी होने से रसाभास होता है और न यहाँ रावण की मोहासक्ति का चित्र शृंगार-रसाभास के कारण हास्य का विषय बना है। यह स्वतन्त्र रूप से हास्य का प्रसंग ही है। रावण की रति प्रस्तुत करना कवि का उद्देश्य नहीं है, बल्कि उसकी हँसी उड़ाना ही उद्देश्य है। अतः यह स्थिति शृंगाराभास से हास्योत्पत्ति की स्थिति नहीं मानी जा सकती। वास्तव में अभिनवगुप्त ने भरत के इस सीमित मत का खण्डन करने के लिए ही कहा था कि केवल शृंगार की अनुकृति या आभास से हास्य उत्पन्न नहीं होता, बल्कि सब रसों की अनुकृति या विकृति से हास्योत्पत्ति संभव है। रसाभास से अभिप्राय उस रस की विकृति या अन्य रस में परिणति मानना भ्रांतिपूर्ण ही है। किसी रस की नकल (अनुकृति) अर्थात् मजाक हास्य का स्वतन्त्र विषय बन जाता है। जहाँ रस की नकल है अर्थात् कृत्रिम रस है, वहाँ रसाभास नहीं माना जा सकता। अतः जहाँ शृंगार रसादि के स्थान पर उनकी नकल है, उनका झूठा प्रदर्शन है, वहाँ शृंगारादि रसाभास नहीं माना जा सकता। आश्चर्य है कि एक ओर तो ये विद्वान् रसाभास को भी रस मानते हैं अर्थात् शृंगार रसाभास को भी शृंगार रस ही मानते हैं, दूसरी ओर जहाँ शृंगार नहीं है, उसकी नकल-मात्र है, उसे ही शृंगाराभास कहने लगते हैं। अतः शृंगाराभासादि रसाभास से तात्पर्य है शृंगारादि उसी रस की ऐसी अनुभूति जिसमें कुछ मनोवैज्ञानिक दोष हो।

**रसाभास की भिन्न-भिन्न स्थितियाँ** रस-प्रक्रिया में अनेक प्रकार से दोष उपस्थित हो सकता है। अतः रस-दोष की सब अवस्थाएँ रसाभास ही कही जायेगी। कुछ मुख्य दशाएँ इस प्रकार गिनाई जा सकती हैं—(१) विभाव में अनौचित्य की अवस्था, (२) विभाव-पक्ष या विभावादि रस-सामग्री की अपूर्ण प्रतिष्ठा अर्थात् विभावादि के सजीव चित्रण का अभाव, (३) किसी अलौकिक या अमनोवैज्ञानिक कारण से रस में व्याघात उत्पन्न होने की दशा, (४) दो विरोधी रसों के एक साथ एक ही आश्रय में चित्रण की अवस्था, (५) किसी रस का असमय आगमन, जैसे शोक की स्थिति में हास्य का आगमन।

(१) **विभाव में अनौचित्य** विभाव में अनौचित्य कई प्रकार से प्रकट हो सकता है। यदि कोई कवि इतिहास-पुराण-संस्कृति के विरुद्ध किसी प्रसिद्ध सत् पात्र को असत् और असत् को सत्-रूप में चित्रित करने लगे तो उसका यह विभाव-परिवर्तन अनुचित ही माना जायगा। उदाहरण के लिए, श्री आनन्द कुमार का 'अगराज' लीजिए। इसमें इतिहास-पुराण और परम्परा तथा संस्कृति के विरुद्ध कौरवों को सज्जन और पाण्डवों को दुर्जन-रूप में चित्रित किया गया है। भाव और रस मानसिक सत्कारों से ही सम्बन्ध रखते हैं। अतः जिन पात्रों के सम्बन्ध में हमारी

पूर्व-धारणाएँ श्रद्धा-भाजन के रूप में सस्कार—वद्ध हो चुकी है, उनका यह परिवर्तित रूप हमारे सस्कारी मन को मान्य नहीं हो सकता। 'अगराज' के कवि ने बड़ी विचित्रता के साथ पाण्डवों को असत् पक्ष के रूप में चित्रित किया है। कवि के अनुसार, युधिष्ठिर आदि पाण्डव वास्तव में अपनी धूर्तता के बल पर धर्मात्मा बने हुए थे, उन्होंने ही कौरवों के विरुद्ध षड्यन्त्र किया, और उनके विरुद्ध झूठा प्रचार किया। उन्होंने स्वयं ही लाक्षा-गृह में आग लगाई थी, और स्वयं झूठा प्रचार किया था कि दुर्योधन ने शत्रुता के नाते हमें मारने का प्रयत्न किया है। इस प्रकार पाण्डवों को छली-कपटी दुर्जन बताया गया है—

“कुरुशासन में प्रबल हुआ था षड्यन्त्री समुदाय ।  
 महीपाल धृतराष्ट्र अधताकारण था निरुपाय ॥  
 पाण्डुपुत्र उसे मानकर स्थानापन्न नरेश ।  
 स्वयं राजसत्ता पाने को उत्सुक थे सविशेष ॥  
 × × ×  
 पाण्डुकुमारो को असह्य था दुर्योधन-उत्थान ।  
 रहे कूट योजना बनाते नित वे पूर्व-समान ॥

जहाँ महाभारत और उस पर आधारित काव्यों में दुर्योधन, दुःशासन आदि दुष्ट पात्र हमारी घृणा के आलम्बन बनते हैं, द्रौपदी का चीर हरण करने वाले दुःशासन-दुर्योधन आदि के प्रति हमारी तीव्र घृणा जगती है, वहाँ 'अगराज' के लेखक ने उल्टा द्रौपदी और पाण्डवों के छल-कपट तथा अविनय की बात चलाकर उन्हें ही नीच-प्रकृति दिखाने का प्रयत्न किया है। भरी-सभा में जिस द्रौपदी का अपमान हुआ, कवि ने उसे ही उच्छृंखल, कर्कशा और असभ्य दिखाया है—

दुःशासन अवलोक कोपना का दुस्साहस घोर ।  
 बलपूर्वक तो चला उसे तब झूत सभा की ओर ॥  
 उस भामा ने किया प्रदर्शित दुर्दम चित्तीन्माद ।  
 आई वह अविराम सुनाती असहनीय दुर्वाद ॥  
 × × ×  
 हुई मर्म-भेदी वाक्यों से वह पूर्वाधिक क्रुद्ध ।  
 नीच भाषिका रही बोलती सम्य समाज-विरुद्ध ॥  
 हास्तिनेश तब आत्ममूर्ति से बोला वहाँ अभग्न ।  
 मौन न हो तो इसी सभा में इसे बना दो नग्न ॥<sup>१</sup>

इन पक्तियों से स्पष्ट हो जाता है कि कवि ने मौलिकता के मोह में व्यर्थ ही इतिहास-पुराण-संस्कृति के विरुद्ध दुर्योधन का पक्ष लिया है। संभवतः कर्ण को सत्यपथ का पथिक दिखाने के लिए—अपने नायक का गौरव रखने के लिए, ऐसा किया

गया हो, पर यह कितना अनुचित है ! कर्ण का नायकत्व बिना सस्कार बिगाड़े भी, उसी प्रकार मिद्ध हो सकता था, जैसे महाभारत में ही कौरव-पक्ष लेने पर भी भीष्म और द्रोणाचार्य की सज्जनता स्वयसिद्ध है। 'अगराज' में आलम्बन-विपर्यय का यह प्रयास भी बहुत लचर है। स्थान-स्थान पर मिथ्या-आरोपण प्रतीत होता है। कवि ने दुर्योधनादि की अपेक्षा पाण्डवों के प्रति घृणा जगानी चाही है। हमारे मस्कारी मन को ग्राह्य न होने के कारण, ऐसे आलम्बन-परिवर्तन में अनौचित्य-दोष आ जाने के कारण, रसानुभूति में व्याघात ही उत्पन्न होता है। ऐसे प्रसंगों में बीभत्स रसाभास ही कहा जायगा।

शृंगार रसाभास के अन्तर्गत पर-नारी के प्रति अनुचित प्रेम, नारी का पर-पुरुष से अवैध प्रेम, पुरुष का बहु-नारी-प्रेम तथा नारी का बहु पति-विपयक अवैध प्रेम, किसी वृद्ध का किशोरी या युवती के प्रति प्रेम आदि प्रसंग विभाव पक्ष के अनौचित्य से ही सम्बन्ध रखते हैं। ऐसे आलम्बनों की अवतारणा हमारी नैतिक भावना के विरुद्ध-सी पडती है, इसी से रस-दोष पैदा होता है।

वीररस में किसी तुच्छ या नीच कार्य में साहसोत्साह का वर्णन वीर रसाभास बनता है। कार्य जितना तुच्छ होगा, रस में उतना ही अनौचित्य आ जायगा। यदि कार्य बिल्कुल नीचता का होगा और पाठक या सहृदय का ध्यान नीचता पर ही रहेगा, साहसोत्साह पर नहीं, तो वीर रसाभास की भी स्थिति नहीं रहेगी, बल्कि नीच व्यक्ति हमारी घृणा का ही आलम्बन बन जायगा और बीभत्स रस की स्थिति होगी। डाकुओं के साहसोत्साह में वीर रसाभास की अनुभूति होती है, क्योंकि उनका साहसोत्साह अपने स्वार्थों की पूर्ति के हेतु प्रकट होता है, किसी उच्च उद्देश्य से नहीं। यदि डाकुओं का कर्म अत्यधिक जघन्य या क्रूर होगा तो वीरता की बात न रहेगी। वीर रस में शत्रु-पक्ष की वीरता भी वीर रसाभास ही होती है। शत्रु जितना ही दुष्ट होगा, उसकी वीरता का वर्णन उतना ही अधिक अनौचित्य-युक्त होगा। महाभारत में जहाँ अर्जुन, कृष्ण, भीम आदि की वीरता उदात्त वीर रसानुभूति कराती है, वहाँ दुर्योधनादि की वीरता में रसाभास ही है। भीष्म, द्रोण और कर्ण की वीरता में हल्का-सा वीर रसाभास है, क्योंकि ये वीर स्वयं तो दुर्योधन-शकुनि आदि की तरह दुष्ट नहीं, पर असत् पक्ष की ओर होने से इनकी वीरता में हल्का-सा अनौचित्य अवश्य माना जायगा। वीररस में असमान या निर्बल शत्रु पर विजय पाने के सरल कार्य में भी कुछ अनौचित्य प्रतीत हो सकता है।

इसी प्रकार हास्य रस में गुरु, माता-पिता आदि पूजनीय व्यक्तियों को हास्य का आलम्बन बनाना अनुचित समझा जा सकता है। अद्भुत रसाभास में तिलस्मी या ऐसे ही बुद्धि-तर्क-असम्मत कार्यों में विस्मय की स्थिति अनुचित-सी प्रतीत होगी। इसी प्रकार सब रसों में आलम्बन या विभाव-पक्ष का नैतिक या बौद्धिक दृष्टि से अनुचित प्रतीत होना ही रसाभास कहा जायगा।

२ विभावादि का अपूर्ण चित्रण भी रसानुभूति को पुष्टि प्रदान नहीं करता जिन रचनाओं में आलम्बनत्व अस्पष्ट रह जाता है या विभावादि रस-सामग्री पूरी तरह चित्रित न होकर कथित रह जाती है, उन रचनाओं में भी रसानुभूति पूरी तरह नहीं हो पाती। मस्कृत के कुछ काव्य तथा नाटक ऐसे हैं, जिनमें आलम्बनत्व पुष्ट न हो पाने के कारण रस-दोष आ गया है। 'शिशुपाल वध' काव्य और 'वेणीसंहार' नाटक को लीजिए। इनमें रस-परिपाक की पूरी सगति नहीं बैठ पाई। 'वेणीसंहार' में दुर्योधन के घृणित आचरणों की व्यञ्जना अपूर्ण रह गई है, और लेखक ने पाठक या दर्शक के सस्कारी मन पर ही बहुत-सी बातें छोड़ दी हैं—अर्थात् सभवतः इस विचार से दुर्योधन के अत्याचारों को प्रकट नहीं किया कि महाभारत का प्रत्येक जानकार—प्रत्येक भारतीय—उसे जानता ही है। यह स्थिति रस-परिपाक की दृष्टि से बहुत आपत्तिजनक है। जब तक काव्य में आलम्बन की पूर्ण प्रतिष्ठा नहीं होती, तब तक पक्ष-विपक्ष का पूरा निर्णय और लेखक के कथ्य से तादात्म्य स्थापित होना कठिन होता है। 'वेणीसंहार' में पाठक या दर्शक के सम्मुख दुर्योधन और दुःशासन पूरे अपराधी अथवा घृणा के पूर्ण पात्र बनकर नहीं आते। इमी से न तो पाठक का पूर्ण तादात्म्य भीम के क्रोध से ही पूरी तरह हो पाता है, और न ही दुर्योधन के प्रति सवेदना या सहानुभूति जगती है। न तो रौद्र रस का ही उचित परिपाक हो पाता है, न बीभत्स रस का और न ही दुर्योधन आदि के शोकपूर्ण प्रसंगों में करुणरस की ही उचित अनुभूति होती है। पक्ष-विपक्ष के स्वरूप की यह अनिश्चिन्न स्थिति रस-दोष ही कही जा सकती है।

इसी प्रकार 'शिशुपाल वध' महाकाव्य में भी शिशुपाल का आलम्बनत्व अपूर्ण रह गया है। इसमें कृष्ण आदि को खरी-खोटी सुनाने या गालियाँ देने के अतिरिक्त शिशुपाल के अन्य जुगुप्साकारक कृत्यों और आचरणों का विशेष चित्रण नहीं हुआ है, जिसके कारण वह घृणा या क्रोध का पूर्ण पुष्ट आलम्बन कम ही बन पाता है। पाठक के सस्कारी मन के भरोसे ही सभवतः कवि ने आलम्बनत्व को अधूरा छोड़ दिया है। पर हमारा मत है कि इस प्रकार विभावपक्ष को अपूर्ण रखना सर्वथा अनुचित है।

'पंचदश सर्ग' में जब वह भगवान् कृष्ण की निन्दा करते हैं, और भीष्मादि को भी बुरा-भला कहता है, तो पाठक का सस्कारी मन ही उसके कथनों की अवज्ञा करके उसे अपनी घृणा का पात्र बना सकता है, अन्यथा कवि के कथ्य से उसका घृणित रूप विशेष नहीं उभरता। यद्यपि द्वितीय सर्ग में बलरामजी उसे कृत्रिम शत्रु कहते हैं, और उसके द्वारा द्वाणिका नगरी को घेरने और यदुवशियों की स्त्री के अपहरण की बात चलाते हैं, तो भी शिशुपाल की दुष्टता को कवि पूरी तरह उभार नहीं पाया है। उसका 'लोक-पीडक' रूप पाठक के सम्मुख अच्छी तरह प्रस्तुत नहीं हो पाया है और मैं समझता हूँ कि रस की दृष्टि से (काव्य की दृष्टि से) यही इस काव्य या महाकाव्य का बड़ा दोष है। यदि शिशुपाल की दुष्टता कथित-रूप में प्रस्तुत

होन की बजाय, सजीव रूप में पाठक के सम्मुख प्रस्तुत होती, तो पाठक का पूर्ण तादात्म्य कृष्ण-पक्ष से हो जाता, और उस अवस्था में बीभत्स, रौद्र और वीररस का जैसा सुन्दर परिपाक होता, वैसा अब नहीं हो पाया है। अतः विभाव-पक्ष की पूर्ण मिद्धि का अभाव इस काव्य की बड़ी दुर्बलता है। संभवतः कवि ने अपने सस्कारी मन में पहले से ही शिशुपाल की दुष्टता का भाव धारण किया हुआ है और पाठक में भी उसे सिद्ध मानता है, इसीसे काव्य में उसे सजीव रूप में चित्रित करने की आवश्यकता ही उमने नहीं समझी। किन्तु हम इसे काव्यगत दोष ही मानते हैं। रस-संचार के लिए आलम्बनत्व की पूर्ण प्रतिष्ठा अत्यन्त आवश्यक है। 'पंचदश सर्ग' में शिशुपाल जो निंदा करता है, वह एक तो इतनी क्षोभकारी नहीं कि रौद्र रस या बीभत्स रस का पूर्ण आलम्बनत्व सिद्ध करे, दूसरे, कवि ने अपने इस कथन से कि "श्री कृष्ण शिशुपाल के कटु वचन से भी विकृत (क्षुब्ध) नहीं हुए, क्योंकि सत्य पर स्थिर रहने वाले सज्जन को कटु वचन से भी चंचल करने में कौन समर्थ होता है?"—थोड़ी-बहुत उत्पन्न घृणा या क्रोध को ठंडा कर दिया है। अतः इसके पश्चात् भीष्म और अन्य राजाओं के रोष में रौद्र रस का विशेष आवेग नहीं रह जाता। आरंभ के सर्ग में नारदमुनि शिशुपाल के पूर्व चरितो—हिरण्यकशिपु व रावण आदि का तो विस्तारपूर्वक कथन करते हैं किन्तु शिशुपाल के कुकृत्यों का इस सर्ग में भी विशेष चित्रण नहीं हुआ है। इस प्रकार हमारा मत है कि महाकवि माघ के 'शिशुपाल वध' में वीर, रौद्र और बीभत्स रस का विभावपक्ष विशेष पुष्ट नहीं हुआ है। यही विभाव-पक्ष की अपूर्णता इस काव्य का बड़ा दोष है।

हिन्दी की बहुत-सी प्रगतिवादी रचनाओं में भी जहाँ-जहाँ आलम्बनत्व की स्वरूप-प्रतिष्ठा अच्छी तरह नहीं हो पाई है, कविता रसानुभूतिपूर्ण नहीं बन सकी है। द्विवेदी काल की इतिवृत्तात्मक रचनाओं में भी विभावादि रस-सामग्री के चित्रण की कमी से रस-परिपाक नहीं हो पाया है। प्रगतिवादी लेखकों की रचनाओं में समाज की रूढ़ियों तथा पूँजीवादी और जमींदारी पद्धतियों, पूँजीपतियों और जमींदारों आदि शोषकों के प्रति घृणा का उद्देश्य रहता है, किन्तु बहुत बार जब यह उद्देश्य रस सामग्री के बिम्ब रूप की बजाय वथित रूप में प्रकट होता है तो उसमें रस की प्राणधारा कम रह जाती है। काव्य-रस को कसौटी न मानने वाले हमारे इन साहित्यकारों से हमारा नम्र निवेदन है कि वे अपनी रचनाओं की प्रभाव-न्यूनता को स्वयं अनुभव करें, और शुष्क कथनों के स्थान पर विभावादि का चित्रण करें, तो उनकी रचनाओं में अपूर्व संप्राणता आ सकती है—वे अत्यन्त प्रभावशाली सिद्ध हो सकती हैं, और उस अवस्था में उनके सिद्धांतों और विचारों या दृष्टिकोण का प्रभाव भी अधिक संभव है। रस की अवहेलना से कोई रचना सशक्त नहीं बन सकती। विभावादि की अपूर्ण योजना के कारण ही बहुधा इनकी रचनाओं में पूँजीवादियों-जमींदारों या सामाजिक रूढ़ियों के प्रति तीव्र घृणा नहीं जगती। नागार्जुन के

उपन्यास 'बाबा बटेसरनाथ' को लीजिए। १५० पृष्ठों के इस उपन्यास के १०० से अधिक पृष्ठ थोथे वर्णन और विवरण से भरे हुए हैं। यद्यपि लेखक का उद्देश्य इन पृष्ठों में भी पूँजीवादी-जमींदारी पद्धति का विरोध करना है, पर इस इतिवृत्तात्मक शैली में कोई जान प्रतीत नहीं होती। पढ-लिखकर शहरी-पूँजीवादी या जमींदारी जीवन बिताने वालों के प्रति लेखक अपनी घृणा इस प्रकार के इतिवृत्तात्मक वर्णन से प्रकट करता है—“किस गरीब की जमीन बिकने वाली है, कौन निपूता कितनी जायदाद छोड़कर मरा है, नाबालिग लड़के वाली किस विधवा की क्या हैमियत है, शादी या श्राद्ध के मौकों पर कौन-सा काश्तकार कितनी रकम कर्ज लेगा, मुकदमा लड़ने वाले कौन-कौन से लोग अदालती खर्च के लिए अपने खेतों को रहन रखना चाहते हैं—इस प्रकार के तथ्यों की आवश्यक जानकारी के अतिरिक्त गाँव की बाकी बातों में उन्हें जग भी रस नहीं मिलता।”<sup>१</sup> और हम अपनी बात कहे तो ऐसे वर्णनों में लेखक के विचारों या ऐतिहासिक तथ्यों की आवश्यक जानकारी के अतिरिक्त काव्य-रस विशेष नहीं मिलता। बाबा बटेसरनाथ के ऐसे वर्णन रस-परिपाक से दूर ही हैं। शुक्लजी के शब्दों में 'काव्य-साहित्य में कथन-मात्र से काम नहीं चलता, बिम्ब-ग्रहण अपेक्षित होता है'। काश ! कि नागार्जुनजी अपने पात्रों के आचरण बिम्ब-रूप में प्रकट करके अपने उद्देश्य की पूर्ति करते ! तभी ऐसे शोषकों और समाज-शोषी पद्धतियों के प्रति तीव्र घृणा उत्पन्न होती। हमारा निश्चित मत है कि आलम्बनों की बिम्बात्मक पूर्ण प्रतिष्ठा के अभाव से नागार्जुन अपने ही उद्देश्य में सफल नहीं हो सके हैं। इसीसे उपन्यास रोचक और प्रभावशाली नहीं बन सका है। उनका 'रतिनाथ की चाची' नामक अन्य उपन्यास भी उपर्युक्त दोष से मुक्त नहीं है। इसमें भी कई जमींदारों, महाजनों, अप्सरों, पुरातनपथी ब्राह्मणों आदि के कुक्कुट्यों का उल्लेख अधिक है, मार्मिक चित्रण कम है। इसी से पूर्ण रस-परिपाक नहीं हो पाता।

इस प्रकार विभावादि रस-सामग्री के अपूर्ण चित्रण से रस-दोष या रसानुभूति में कमी उत्पन्न होती है। यह विभावादि की कमी भी रसाभास के अन्तर्गत ही समझनी चाहिए।

३ किसी अलौकिक या अमनोवैज्ञानिक कारण से भी रसानुभूति में व्याघात उत्पन्न हो सकता है। जैसे, तुलसीदास के 'रामचरितमानस' में कई स्थानों पर यह दोष पाया जाता है। दैविक या अलौकिक कल्पनाओं के कारण तुलसी के कई पात्रों का स्वतंत्र व्यक्तित्व और चरित्र पतन नहीं पाता। जहाँ 'रामचरितमानस' में उदात्त रस का पर्याप्त चित्रण हुआ है, जिसके कारण तुलसीदास हिन्दी साहित्य के सर्वश्रेष्ठ कवियों में गिने जाते हैं, वहाँ तुलसी की अतिशय भक्ति-भावना और

१ नागार्जुन 'बाबा बटेसरनाथ' (१९५४ ई०), पृ० १३-१४।

अलौकिकता कई स्थानों पर रस-व्याघात भी उत्पन्न करती है। राम की कृपा से ही हनुमानादि अपनी वीरता दिखाते हैं, समुद्र लाघ जाते हैं, कभी लघु-रूप धारण कर लेते हैं, कभी विगल। ऐसे अलौकिक चामत्कारिक वणन आज के बुद्धिवादी पाठक को अस्वाभाविक ही प्रतीत होते हैं। अयोध्या काण्ड में मथुरा ने जो कुचाल चली, उसके मूल में भी अलौकिकता की कल्पना की गई है। तुलसीदासजी की अलौकिक कल्पना के अनुसार देवताओं ने सरस्वती देवी के चरणों में विनय की कि हमारी विपत्ति को देखकर वही कीजिए जिससे राम बन को चले जायें और देवताओं का सब कार्य सिद्ध हो। इस प्रकार देवताओं की प्रार्थना सुनकर और आगे के शुभ कार्य का विचार करके सरस्वती ने ही मथुरा की बुद्धि फेर दी। तुलसीदास ने 'गई गिरा मति फेरि' कहकर घृणा के इस आलम्बन को हल्का बना दिया। दैव-वाछा की यह कल्पना एक तो अमनोवैज्ञानिक है, अलौकिक है, जिसकी सगति पाठक की बुद्धि में नहीं बैठती, दूसरे, इससे मथुरा इतनी दोषी नहीं रहती। मथुरा के प्रभाव में आकर राम को निर्वासित करने वाली कैकेयी भी इसी दैव-सम्बन्ध से तीव्र घृणा का आलम्बन नहीं बन पाती। निश्चय ही यहाँ अलौकिकता के कारण रस-दोष उत्पन्न हुआ है। ऐसे और भी कई उदाहरण 'रामचरितमानस' से दिये जा सकते हैं, जिनमें तुलसी की अलौकिक भावना वीर, बीभत्स आदि रसों में व्याघान उत्पन्न करती है। यदि 'मानस' में यह रस-दोष न होना तो यह विश्व-साहित्य की बेजोड़ रचना सिद्ध होती।

४ प्राचीन आचार्यों ने रस-दोष के अन्तर्गत एक दोष यह बताया है कि एक रस-चित्रण के प्रसंग में विरोधी रस के अंग (विभावादि) उसी आश्रय में नहीं आने चाहिये। इस सम्बन्ध में आचार्यों ने रस-विरोध और रस-मैत्री पर विस्तृत प्रकाश डाला है। इस दृष्टि से कर्षण और हास्य का, वीर और भयानक का, शृंगार और बीभत्स का, रौद्र और शृंगार का, रौद्र और भयानक का पारस्परिक विरोध रहता है। इन विरोधी रसों के आलम्बन और आश्रय एक-दूसरे के आलम्बन और आश्रय नहीं बन सकते। शृंगार का आलम्बन (प्रेम-पात्र) और आश्रय (प्रेमी) बीभत्स रस का आलम्बन (घृणा-पात्र) और आश्रय नहीं बन सकता। इस बात पर विचारते हुए डा० राकेश गुप्त ने कहा है कि यदि पूर्व घटनाएँ और परिस्थितियाँ ऐसी हैं कि मनोवैज्ञानिक दृष्टि से दो या दो से अधिक तथाकथित विरोधी भावों को प्रकट करती हैं, तो हम उनके सह-आगमन को अनुचित नहीं कह सकते।<sup>1</sup> अपनी बात को पुष्ट करने के लिए उन्होंने प्रसादजी की 'आकाशदीप' कहानी से उदाहरण देते हुए कहा है कि 'आकाशदीप' कहानी में चम्पा के हृदय की बुद्ध गुप्त के प्रति रति और घृणा की दोनों विरोधी भावनाएँ एक साथ प्रकट हुई हैं। अपने पिता का

1 Psychological Studies In Rasa, p 173



घातक होने के सदेह से वह उसमे घृणा भी करती है, किन्तु प्रेम के उत्कट भाव से भी भरी हुई है। वह बुद्ध गुप्त को कहती है—“मै तुम्हे घृणा करती हूँ, फिर भी तुम्हारे लिये मर सकती हूँ। अबेर है, जल-दस्यु ! मै तुम्हे प्यार करती हूँ ।”

इस सम्बन्ध मे हमारा निवेदन है कि यह भाव-द्वन्द्व का उदाहरण है। इसमे रति और घृणा मे सघर्ष की स्थिति है, दोनो एक-दूसरे को बाहर वकैलन के लिए कमर कसे हुए है। दोनो भावो की एक साथ निश्चित स्थिति यहाँ नही मानी जा सकती। चम्पा तर्क-वितर्क करती है। कवि चम्पा के हृदय का द्वन्द्व ही प्रकट करना चाहता है। फिर एक बात और, व्यक्ति के प्रति आकर्षण ओर प्रेम तथा उसके किसी कार्य से घृणा की स्थिति तो काव्यो मे खूब रहती है, जैसे कोई नारी अपने प्रिय को दिल-जान से चाहती हुई भी, उसकी शराब पीने की आदत या किसी अन्य व्यसन मे प्रवृत्ति के प्रति घृणा दिखा सकती है। ऐसे स्थानो पर घृणा भाव सचारी भाव के रूप मे ही आ सकता है। ‘नाट्यशास्त्र’ मे जुगुप्सा को शृगार का सचारी नही माना गया। पर बाद के आचार्यों ने शृगार मे सब सचारी मान लिए। शृगार के साथ घृणा सचारी रूप मे तो आ सकनी है, किन्तु स्वतंत्र स्थायी भाव रति के साथ स्थायी भाव घृणा का एक आलम्बन और एक आश्रय मे एक साथ प्रकट होना मभव नही है। यह स्थिति मनोवैज्ञानिक सत्य हो ही नही सकती। हाँ, परिस्थितियो के बदल जाने पर एक के बाद दूसरे रस या भाव की स्थिति हो, तो यह दूसरी बात है। उस अवस्था मे आलम्बनत्व ही परिवर्तित हो जायगा। विरोधी रसो की सामग्री का एक साथ प्रयोग करने से निश्चित ही रस-दोष उत्पन्न होता है, जैसे, “मान मा कुरु तन्वद्भि ज्ञात्वा यौवनमस्थिर”, अर्थात् हे तन्वद्भि ! तू यौवन को अस्थिर जानकर मान मत कर ।” इस कथन मे शृगार रस की सिद्धि मे यौवन की नश्वरता का उल्लेख जो शात रस का विषय है, व्याघात-सा ही उत्पन्न करता है। अत इसके उल्लेख से शृगार रस मे दोष ही आया है।

५ किसी भाव का असमय आगमन भी हमारे आचार्यों ने रस-दोष बताया है, जो निस्सदेह मनोवैज्ञानिक है। किन्तु डा० गुप्त ने इस पर भी आक्षेप करते हुए कहा है कि ‘वैणी सहार’ के दूसरे अक मे दुर्योधन का प्रणय-प्रसंग रसदोष कैसे माना जा सकता है, जबकि कवि ने शृगार का पूर्ण चित्रण किया है। अत जब रणभूमि मे वीरो की लाशो का ढेर लग जाता है, तब शृगार का यह प्रसंग असमय होते हुए भी उचित है। इस सम्बन्ध मे भी हमारा निवेदन है कि यह प्रसंग असमय भाव-आगमन नही माना जा सकता। ‘वैणी सहार’ मे भाव-चित्रण की स्थिति बडी सदिग्ध है, यह हम ऊपर स्पष्ट कर चुके है। यहाँ केवल इतना कह देना पर्याप्त है कि यदि दुर्योधन का यह प्रणय धृतराष्ट्र-द्वारा अपने पुत्र की मृत्यु के शोक या दुर्योधन द्वारा ही अपने भाई के निधन पर शोक की व्यजना के तुरन्त बाद प्रकट होता, तब अवश्य असमय कहलाता। ऐसी असमय अवतारणा अनुचित-सी अवश्य प्रतीत होती है। हमारी

न्याय-भावना के विरुद्ध जो भी चित्रण होगा, वह अनुचित ही होगा। अतः किसी भाव का असमय आगमन रस-दोष अवश्य बनता है, इसमें सदेह नहीं होना चाहिए। शोक के तुरन्त बाद या साथ-साथ उसी आश्रय में, बिना परिस्थिति-परिवर्तन के, हास्य का वर्णन करना हास्यास्पद और अनुचित ही कहा जायगा। यह रस-दोष ही होगा। अतः आचार्यों की रस-दोष-सम्बन्धी यह धारणा भी व्यर्थ नहीं समझनी चाहिए।

डा० राकेश गुप्त ने 'रस-दोष' पर विचार करते हुए भी आचार्यों की मान्यताओं का खण्डन किया है। वास्तव में, जैसा कि पहले कह आये हैं, डा० गुप्त ने साहित्यिक अनुभूति की दृष्टि से आचार्यों की रस-दृष्टि का अध्ययन नहीं किया। 'रस-दोष' से आचार्यों का अभिप्राय यही था कि यदि किसी कवि के काव्य में आलम्बनत्व अयुक्त है, अथवा अनौचित्य पर आधारित है, तो उसका काव्य-चित्रण रस की दृष्टि से सफल नहीं बन पायेगा। रस-दोष से अभिप्राय यह नहीं कि पहले रस की अनुभूति हुई और फिर दोष दिखाई दिया, बल्कि रस-परिपाक में कमी रहने का नाम ही रस-दोष है। आचार्यों ने नाम-कथन से रस-दोष भी इसीलिए माना कि यदि रस-चित्रण के स्थान पर रस-कथन कही होगा, तो उस अवसर पर रस परिपाक पूर्णरूप से न रहने के कारण रस-दोष आ जायेगा। इसमें सदेह नहीं कि नाम-कथन केवल वही रस-दोष माना जायेगा, जहाँ रस-परिपाक पूरी तरह न होगा। यदि कही रस-परिपाक पूरी तरह हो जाता है और नाम-कथन भी हो तो रस-दोष नहीं माना जायगा। कन्हैयालाल पौद्धार<sup>१</sup> तथा हेमचन्द्र आदि कुछ आचार्यों ने भी स्थायी भाव और सचारी भाव के नाम-कथन को वहाँ सदोष नहीं माना, जहाँ रस या भाव की अनुभूति पूरी तरह हो जाती है। डा० राकेश गुप्त का मत है कि नाम से कथन रस-दोष कहा ही नहीं जा सकता।<sup>२</sup> उन्होंने नाम-कथन से केवल नाम लेना ही समझकर इस तथ्य का बिल्कुल खण्डन कर दिया है। यह तो ठीक है कि कोरे नाम-कथन से रस की स्थिति ही नहीं होगी, फिर रस-दोष कैसा? किन्तु इस सम्बन्ध में हमारा नम्र निवेदन है कि काव्यों में ऐसी स्थिति भी तो संभव है, जहाँ रस का आभास तो होता है, अर्थात् रस-विशेष की अनुभूति तो कुछ जगती है, किन्तु उसके पूरे चित्रण के अभाव से पूर्ण रस-परिपाक संभव न हुआ हो, और कवि ने अधूरे चित्रण और नाम-कथन से काम चला कर अपनी लेखनी बन्द कर दी हो, या चाहते हुए भी वह पूर्ण रस-योजना न कर पाया हो, ऐसे अवसर पर उसका अपूर्ण चित्रण या नाम-कथन रस-दोष ही कहा जायगा। हमने ऊपर 'वेणी सहार', 'शिशुपाल वध' आदि काव्यों के उदाहरणों से सिद्ध किया है कि किस प्रकार इन काव्यों में आलम्बनत्व की

१ काव्य-कल्पद्रुम, पृ० ३७४-३७५।

२. Psychological Studies In Rasa, p 172

अधूरी प्रतिष्ठा रस-दोष रही है। रस अभिव्यक्त होता है, कथित नहीं—इसी तथ्य को स्पष्ट करने के लिए आचार्यों ने नाम-कथन (चित्रण के अभाव में) का निषेध किया। इसी दृष्टि को स्पष्टतः जागरूक रखने के लिए ही उन्होंने रस के कथित रूप को रस दोष ठहराया। अस्तु, आचार्यों द्वारा प्रतिपादित रस-दोष व्यर्थ की कल्पना नहीं है, मनोवैज्ञानिक साहित्यिक सत्य है। काव्यों में जहाँ कहीं भी जिस कारण से भाव-प्रकाशन में अनौचित्य होगा, वही रस में व्याघात उत्पन्न होने से रसाभास की स्थिति होगी। इसके और भी अनेक रूप हो सकते हैं। न केवल वस्तु-भाव-वर्णन में अपितु भाषा के प्रयोग में अनौचित्य होने से भी रस दोष या रसाभास उत्पन्न हो सकता है।

कथा-काव्यों या उपन्यास, नाटक आदि में कथा-तत्त्व, चरित्र-चित्रण आदि जिस अंग या तत्त्व में दोष होगा, वह भी रस दोष ही माना जायगा। जिस प्रकार अग्नी को भूलकर गौण रस को प्रमुखता देना प्रबन्ध में रस-दोष ला देता है, उसी प्रकार आधिकारिक वृत्त के स्थान पर प्रासंगिक वृत्त को प्रमुख बना देना भी कथा-दोष के साथ-साथ रस-दोष कहा जा सकता है। इसी प्रकार कथा-नियोजना में सब प्रकार का अनौचित्य रस-दोष ही बन जाता है। पात्रों के चरित्र-चित्रण में यदि कोई दोष होगा तो वह भी रस की पूर्ण सिद्धि में बाधक होने से रस-दोष ही होगा। इसी प्रकार वार्तालाप, वातावरण आदि के चित्रण में भी जहाँ-जहाँ दोष या कमियाँ आ जायेंगी, वही रस-दोष उत्पन्न होगा।

वास्तव में कवि या लेखक की समूची रचना-प्रक्रिया में जहाँ-कहीं भी भाव, विचार, रचना-शैली आदि किसी भी दिशा में कोई दोष होगा, वह सब काव्यदोष रस-दोष ही कहलाएगा, क्योंकि रचना के समूचे तत्त्वों में सामजस्य तथा पूर्णता का समष्टि-प्रभाव ही रस-परिपाक होता है। जहाँ जिस कारण से रचना के उचित सामजस्य और पूर्णता में कमी होगी, वही समष्टि प्रभाव या रस-परिपाक में कमी प्रतीत होगी। अतः रसाभास या रस-दोष केवल विभावानुभाव आदि रस-सामग्री में दोष से ही उत्पन्न नहीं होता, अपितु रचना के समूचे रचना-विधान में किसी भी रचना-तत्त्व में कमी आने से रस-दोष उत्पन्न हो सकता है। एक उदाहरण लीजिए। नन्ददास की निम्न पक्तियों में कवि के अप्रस्तुत-विधान में अनौचित्य होने से रस-दोष उत्पन्न हो गया है—

जाकौं सुन्दर श्याम-कथा छिन-छिन नई लागै ।

ज्यौ लम्पट पर-जुवति-बात सुनि अति अनुरागै ॥ (रस पचाध्यायी)

यहाँ नन्ददास ने श्याम-कथा-श्रवण के आनन्द की उपमा लम्पट के 'पर-जुवति-बात'-श्रवण के आनन्द से देकर रसाभास-सा उत्पन्न कर दिया है। उपमा का यह अनुचित प्रयोग रस में व्याघात उत्पन्न कर रहा है।

प्रबन्ध-रचना-विधान में दोष का एक उदाहरण और देखिए। 'गोदान' के

कथा-प्रबन्ध में धनुष-यज्ञ का प्रसंग ३०-३२ पृष्ठों का विस्तृत प्रसंग है। इसमें पत्रकार ओकारनाथ का उल्लू बनाने और मेहता के खान बनकर उपस्थित होने के दृश्य बड़े अस्वाभाविक हैं। पत्रकार ओकारनाथ को जिस ढंग से मालती बनाती है, उसमें मनोवैज्ञानिक कच्चाई स्पष्ट नजर आती है। जो मालती पहले ओकारनाथ का विरोध और मजाक कर रही है, उसके बाद के प्रशासनात्मक शब्दों पर एकदम ओकारनाथ ने कैसे विश्राम कर लिया? एक साधारण व्यक्ति भी इस खोखले मजाक को समझ सकता था, न जाने पत्रकार-जैसा सतर्क प्राणी उसे क्यों नहीं समझ सका। लगता है बेचारे ओकारनाथ की प्रेमचन्द ने व्यर्थ ही दुर्गति कराई है। कोई बौद्धिक चतुराई इस प्रसंग के मूल में न होने से हास्य रस में व्याघात पैदा हुआ है। साथ ही ओकारनाथ के चरित्र-चित्रण में मनोवैज्ञानिक दोष खटकता है। इसी प्रकार मेहता का खान बनकर आ उपस्थित होना और उसकी आकृति, आवाज आदि का पहचाना न जाना अस्वाभाविक ही है। अतः धनुष-यज्ञ का यह विस्तृत छठा परिच्छेद रस-व्याघात के कारण न तो विशेष सरस ही बन सका और न ही कथा के विकास में इतना सहायक ही सिद्ध हुआ है। इसका सक्षिप्त होना ही अच्छा था। अगला शिकार-वर्णन का परिच्छेद भी ३५-३६ पृष्ठों का है। इन दोनों खण्डों के ६५-७० पृष्ठों में फैन जाने से होरी-गोबर की अधिक रोचक, अधिक सवेदनापूर्ण आधिकारिक कथा में व्याघात ही उपस्थित हुआ है। पाठक की उत्सुकता और रुचि उस कथा में अधिक थी, इसलिए इन प्रसंगों को पढ़ते हुए पाठक के मन में पूर्व कथा की अग्रगति जानने की जितनी उत्सुकता बनी रहती है, उतनी इन प्रसंगों में रुचि वह नहीं ले पाता। यदि ये प्रसंग सक्षिप्त होते और अधिक स्वाभाविक होते तो इनकी रोचकता भी बढ़ जाती और पाठक की रसानुभूति में व्याघात उत्पन्न न होता। अतः 'गोदान' की प्रबन्ध-रचना में ये कथा-चरित्रगत दोष रस-व्याघात ही उत्पन्न करते हैं। कथा-चरित्र आदि में अनौचित्य भी रसाभास या रस-दोष ही उत्पन्न करता है।

### भावाभासयुक्त काव्य

भावाभासयुक्त काव्य भी मुख्य दो प्रकार का हो सकता है, (१) वस्तु-चित्रात्मक भावाभास और (२) वक्तव्यमय भावाभास। भावाभास की स्थिति रसास्वाद की स्थिति नहीं होती। अतः भावाभासयुक्त काव्य और भी निम्न स्तर का काव्य होता है। इसमें न विभावादि रस-सामग्री का विधान होता है, न रस-परिपाक, अपितु कवि का चित्रण या वर्णन या तो किसी वस्तु-चित्र को उपस्थित करता है और उसके सश्लिष्ट चित्रण से पाठक को किसी दृश्य की ज्ञाकी या अनुभूति होती है, अथवा किसी विम्ब-विधान या रूप-विधान अथवा आलंकारिक प्रयोग से किसी विचार या भाव की ओर संकेत करता है। खेद से कहना पड़ता है कि आज

की अधिकांश नई कविता, जिसे प्रयोगवादी कविता कहा जाता है, भावाभास की कविता ही है। हमने आगे नई कविता की रसवादी समीक्षा करते हुए नई कविता के भावाभास रूप को पूरे विस्तार से प्रस्तुत किया है। यहाँ केवल उसके स्वरूप को स्पष्ट करता हूँ। जहाँ उदात्त रसानुभूति, कोरी रसानन्दानुभूति तथा रसाभास के मव रूप रसास्वाद कराते है, अर्थात् उनमें रस-प्रक्रिया या रस-सामग्री अर्थात् विभावादि का उचित या कुछ अनुचित नियोजन रहता है, वहाँ भावाभास की दशा केवल किसी वस्तु, विचार या भाव का आभास कराती है, भावानुभूति नहीं जगाती। प्राचीन आचार्यों ने जिसे भावाभास कहा है, वह हमारा भावाभास नहीं है। प्राचीनों ने भाव के अनुचित वर्णन या रसाभास के अग-रूप में वर्णन को भावाभास कहा है। परन्तु उस अवस्था में भावाभास भी रसाभास होता है, क्योंकि रसाभास का सचारी भाव भी रसाभास का ही अग होता है। अतः चाहे अनुचित हो, वह भी रस-प्रक्रिया का अग बन जाता है और कुछ-न-कुछ रसास्वाद से ही सम्बन्ध रखता है।

भावाभासयुक्त काव्य से हमारा तात्पर्य रसानुभूति-शून्य विचाराभास काव्य से है। रस की अनुभूति न होने से भी ऐसी रचनाएँ दो कारणों से काव्यान्तर्गत ही सम्मिलित कर ली जाती हैं—एक तो इसलिए कि उनमें वस्तु-चित्रण का कुछ सौन्दर्य रहता है या इसलिए कि विचार या भाव का आलंकारिक कथन रहता है। यदि चित्र-विधान या कथन के सौन्दर्य के बिना ही कोई विचार या तथ्य प्रस्तुत किया जायगा तो वह साहित्य-क्षेत्र की वस्तु नहीं मानी जायगी। कबीरदासजी ने दार्शनिक तथ्य को इस प्रकार व्यक्त किया है—

जल मैं कु भ, कु भ मैं जल है, बाहर-भीतर पानि ।

टूटा कु भ जल जलहि ममाना, यह तथ्य कह्यो ग्यानी ॥

इन पक्तियों में कोई रस-योजना नहीं है, विभावादि की भाव-सामग्री नहीं है, केवल आत्मा-परमात्मा की अभिन्नता का दार्शनिक विचार प्रकट किया गया है। माया के कारण ही जीवादि दृश्यमान् जगत् भिन्न प्रतीत होता है, माया का पदों हटने से भिन्नता समाप्त हो जाती है। अतः विषय-वस्तु की दृष्टि से यह दर्शन की वस्तु है, काव्य की नहीं। तो भी कवि ने जिस उपमान-विधान द्वारा सुन्दर ढंग से बात कही है, उससे अभिव्यक्ति का साहित्यिक सौन्दर्य प्रकट हो ही गया है। इसीसे इसे कविता में स्थान प्राप्त है। किन्तु भावानुभूति के मार्मिक सौन्दर्य के अभाव में यह आलंकारिक तथ्य-कथन भावाभास-मात्र है। उच्च कोटि की कविता में ऐसी रचनाएँ कदापि स्थान नहीं पा सकती।

हमने अद्भुत रस पर विचार करते हुए पीछे कहा था कि हर प्रकार का कौशल अद्भुत रस के स्थायी भाव विस्मय का आलम्बन होता है। कवि का अभिव्यक्ति-कौशल भी हमने विस्मय का जनक माना है। अतः भावाभासयुक्त रचनाओं

मे, अर्थात् जिन रचनाओं में कवि की अनुभूति किसी प्रकार की रसानुभूति नहीं कराती, जहाँ वस्तु-चित्रण अथवा तथ्य-कथन-मात्र अद्भुत आलंकारिक चमत्कार से ओत-प्रोत होता है, वहाँ कवि के कथन के कौशल अर्थात् अभिव्यक्ति के अनुठेपन से पाठक की विस्मय भावना जागृत होती है और वह कोरा अनुरजनकारी अद्भुत रसानन्द प्राप्त करता है। ऐसी रचनाएँ भावाभासयुक्त कोटि के स्थान पर कोरे रसानन्दात्मक काव्य की श्रेणी में ही आयेगी। जहाँ कवि-कर्म अधिक कुशल न होगा अर्थात् अभिव्यक्ति में अधिक चमत्कार न होगा, वहाँ हल्के कवि-कौशल से केवल विस्मय भाव ही जगकर रह जायगा। अतः ऐसे आलंकारिक प्रयोग विस्मय की तीव्रता से रस कोटि में, तथा बहुत हल्के चमत्कार से भावाभास में गिनने चाहिएँ। ऊपर उदाहृत कबीर के दोहे में अभिव्यक्ति का हल्का चमत्कार ही है, जो साहित्य-पाठक को अधिक चमत्कृत नहीं करता। अतः इसे भावाभाव ही कहा गया है। जिन पद्यों में अधिक अनुठापन तथा विशेष कौशल प्रतीत होगा उन्हें रसास्वादक काव्य की कोटि में स्थान देगे। परन्तु यह ध्यान रहे कि कोरा आलंकारिक चमत्कार रसास्वादक रूप में भी कोरा मनोरंजक रसास्वाद कराता है, उदात्त रसानुभूति नहीं।

आलंकारिक चमत्कार को अद्भुत रसानुभूति मानने में आपत्ति नहीं होनी चाहिए। हमने पीछे यह बात स्पष्ट कर दी है कि अद्भुत रस का आलम्बन कोई भी विस्मयकारक घटना, वस्तु या कर्म हो सकता है। अतः कवि का चमत्कारपूर्ण अभिव्यक्ति-कर्म भी विस्मयकारी होने से हमारी विस्मय-जागृति का कारण (आलम्बन) बना होता है। अतः हमें अद्भुत रसानुभूति ही कराता है। इसमें सदेह नहीं कि यहाँ केवल आलम्बन से ही रसानुभूति होगी। अतः कोई आपत्ति कर सकता है कि विभावादि की पूर्ण योजना के बिना रसानुभूति कैसी? इस सम्बन्ध में हम पहले भी कह चुके हैं कि विभावादि में से किसी एक का चित्रण भी रसयुक्त होता है। जैसे प्रकृति का केवल आलम्बन-रूप में चित्रण रस-बोध कराता है वैसे ही यह आलम्बनत्व से उत्पन्न भावानुभूति भी रसानुभूति ही होती है। इसमें काव्यगत आश्रय और उसके अनुभाव-संचारी भाव न होते हुए भी हम स्वयं आश्रय बन जाते हैं। जितना अधिक यह आलम्बनपक्ष पुष्ट होगा अर्थात् जितना अधिक चमत्कारक कवि-कथन होगा, उतना ही अधिक रसास्वाद होगा। सूक्ति काव्य को भी इसीलिए नीरस नहीं कहा जा सकता, क्योंकि उसमें भी हमारी विस्मय भावना कुछ-न-कुछ आनन्द अवश्य लेती है। अतः आलंकारिक चमत्कारपूर्ण रचनाओं को भी अद्भुत रस के अन्तर्गत स्थान देकर हम उन्हें सरस अर्थात् रसास्वादकारी रचनाएँ मानते हैं। किन्तु उनका यह रसास्वाद उदात्त रसास्वाद न होकर केवल मनोरंजन कराने वाला रसास्वाद होगा। इस दृष्टि से भावाभासयुक्त काव्य में केवल बहुत थोड़ी ऐसी रचनाएँ ही आयेगी जिनमें कवि वस्तु-वर्णन अथवा तथ्य-कथन या वस्तव्य में विशेष चमत्कार उत्पन्न करने में भी समर्थ न हुआ होगा। बिहारी का यह प्रसिद्ध दोहा लीजिए—

कनक कनक तै सी गुनी, मादकता अधिकाइ ।

उहि खाइ बौराइ जग, इहि पाई बौराइ ॥

इसमें 'धन के नशे' का तथ्य व्यक्त किया गया है। धन की बुराई के भाव की ओर भी सकेत ग्रहण किया जा सकता है किन्तु इसमें कवि-अनुभूति की दृष्टि से रसानुभूति की कोई बात नहीं है। केवल कथन के अनूठेपन के कारण ही इसमें सरसता पाई जाती है। इसीसे हम इसे भावाभास-मात्र न कहकर रसयुक्त रचना कहेंगे। किन्तु जहाँ कथन का अनूठापन भी विशेष नहीं होता, वहाँ तथ्य-बोध भावाभास ही मानना चाहिए। नई कविता में अविकतर यही तथ्य-बोध कुछ कथन के नये ढंग में अथवा नवयुग के नये तथ्य साधारण-असाधारण ढंग से व्यक्त होते हैं। प्रयाग-नागयण त्रिपाठी की इस कविता में तथ्य-बोध अथवा कथन में हमें तो कोई नवीनता नजर नहीं आती, फिर भी न-जाने किस कारण उसे नई कविता की विशेष मजा प्राप्त हुई है—

सौदा सौदा है तभी, अगर सेवा है,

सेवा सेवा है तभी, अगर अर्पण है।

अर्पण अर्पण है तभी, अगर पीडा है,

पीडा पीडा है तभी, अगर सोऽह है।

सोऽह जब त्व हो जाय तभी सोऽह है,

सोऽह का त्व मे लय ही लक्ष्य परम है। —तीसरा सप्तक

हमारा निवेदन है कि ऐसी भावाभासयुक्त रचनाएँ किसी भी भाषा का गौरवपूर्ण स्थायी काव्य नहीं बन सकती। केवल विचारों का सकेत करना या भावानुभूति-शून्य तथ्य-निरूपित करना कवि-कर्म नहीं होता। कवि तो अपने विचारों को रूप प्रदान करता है—भावानुभूति के रूप-परिधान पहनाता है।

यह वक्तव्यरूप-भावाभास या विचाराभास का स्वरूप हुआ। अब वस्तु-चित्रात्मक भावाभास का स्वरूप समझिये। इसमें कवि की दृष्टि किसी भाव-सौन्दर्य पर न जाकर वस्तु-दृश्य पर जाती है और वह अपनी कल्पना के सहारे उभका चित्र उपस्थित कर देता है। जब यह वस्तु-चित्रण कवि की उदात्त भावानुभूति के रूप में प्रकट होना है, तब तो भावाभास नहीं रहता, रसानुभूति ही कराता है, जैसे प्रकृति का आलम्बन-रूप में आह्लादक चित्रण, किन्तु जब कवि केवल भावानुभूति-शून्य चित्रण करता है, तो वह वस्तु-चित्र-मात्र बनकर रह जाता है और कोई मार्मिक अनुभूति नहीं जगाता। इसीमें उसे भावाभास कहना पडता है। वस्तु-चित्रात्मक भावाभास में भी अलंकार-योजना हो सकती है, पर इसमें चित्र प्रस्तुत करना कवि का मुख्य उद्देश्य होता है। वस्तु-ध्वनि किसी विचार या भाव की ओर भी सकेत कर सकती है, किन्तु किसी उदात्त स्थायी भाव की रसानुभूति नहीं करा पाती।

वस्तु-चित्रात्मक कविता का एक बढ़िया उदाहरण—सुहृद्वर डा० रमेश कु तल मेघ की निम्न कविता, देखिए—

जैसे हो बद रीले सिनेमा की

खुलती ही खुलती चली जायँ—

वैसे ही स्टेशन पर स्टेशन जाते है निकल,

वैसे ही खिडकी से जाते है फिसल,

नीले सिंघाडो के पोखरे, मटमैले गाँव,

भूरे उनीदे सारस के जोड़े, कजलाए मेघो के बीच,

यूँही खिडकी से—

जैसे मलमल के मीलो लम्बे थान झनझना जाये

प्रिया की अगूठी के छल्ले से ।

यह स्टेशन है

रीछो-से बड़े-बड़े एजन ।

यह स्टेशन है

बुझते-से प्लेटफार्म, हारे हुए प्रेमी के

अतिम प्रणय-पत्र-से सूने है ।

यह स्टेशन है

मगही-मैथिल लोग लोक-गीतो की नदिया जैसे

बहते जाते है ।

यह स्टेशन है

काले कौवे सदेश ले लेकर

ग्राम-युवतियो के

बूढ़े-बट पर पातियाँ बाँचते है ।

यह स्टेशन है

कचनार, कर्णिकार, रतनार के वृक्ष

खड़े-खड़े हर गाडी को फहराते है

विदा की रूमाले ।

ये नीरव तारो के खभे है

उत्सव मे बच्चो-से खिलखिला भगते है ।

सरसो के खेत पीत-गोटो-से

अथवा हल्दी की लोई-से

उबटन लगा लगा फ़ैलते है कृनो के, कछारो के ।

लगता है ब्याह हो रहा है—

नदियो का बगुलो से, मेघो का युवतियो से,



स्टेशन का गाँवो से, मेरा इन ऋतुओ से ।  
 यूँ ही तो खुलते फिर खुलते  
 रीलो जैसे—  
 स्टेशन पर स्टेशन गुजरते जाते है ।  
 भोर के पियालो पर  
 पहाडी नदियो की भाप फैल जाती है,  
 लगता है आग लगी,  
 अथवा दुही गागर  
 जिसको छलकाते है हवा के ग्वाले ।  
 बज उठती है रेल की वशियाँ  
 स्टेशन से स्टेशन तक गूँजती प्रतिध्वनियाँ ।<sup>१</sup>

समूची नई कविता मे वस्तु-चित्र या दृश्य-विधान का ऐसा सरस अनूठा उदाहरण शायद ही दूसरा मिले । कवि ने बहुत सुन्दर उपमान योजनाएँ की हैं । मेल गाडी से गुजरते दृश्यो का सिनेमा की रीलो-जैसा गत्यात्मक चित्रण निश्चय ही कवि की अद्भुत कल्पना-शक्ति का परिचायक है । सूने अधियारे गुजरते प्लेटफार्मों की विफल प्रणय-पत्रो से, रेल की खिडकी से गुजरते दृश्यो की सिनेमा की रीलो तथा प्रिया की अगूठी से झनझना दिए गए ढाके की मलमल के थानो से उपमाएँ बहुत बढिया है । इसी प्रकार कचनार, कर्णिकार आदि वृक्षो द्वारा रुमाल हिलाकर हर गाडी को विदा देना, खेत की सरसो का हल्दी का उबटन आदि एक से एक बढिया उत्प्रेक्षाएँ है । कवि 'मेघ' ने 'मेघो का युवतियो से' तो नही, 'मेरा इन ऋतुओ से' ब्याह होना कहकर प्राकृतिक अनुराग भी व्यजित कर दिया है । अत यह कविता भावाभास नही कही जा सकती, चमत्कारपूर्ण अभिव्यक्ति तथा प्राकृतिक अनुराग के कारण सरस या रसानुभूतिपूर्ण ही कही जा सकती है । परन्तु इसमे भी उदात्त भावानुभूति की न्यूनता ही है । यदि कवि इसे अपनी अनुभूतियो से और रग देता तो और सरस उदात्त रसानुभूतिपूर्ण बन जाती ।

अब इसके साथ कीर्ति चौधरी की 'कम्पनी बाग' कविता पढिए—

लतरे है, खुशबू है, पौधे है, फूल है ।  
 ऊँचे दरख्त कही, झाड कही, शूल हैं ।  
 लान मे उगाई तरतीबवार घास है ।  
 इधर-उधर बाकी सब मौसम उदास है ।  
 आधी से ज्यादा तो जमीन बेकार है ।  
 उगे की सुरक्षा ही माली को भार है ।

लोहे का फाटक है, फाटक पर बोर्ड है ।  
दृश्य कुछ यह पुराने माडल की फोर्ड है ।  
भँवरो का बलबुल का सौरभ का भाग है ।  
शहर में हमारे यही कम्पनी बाग है ।

— तीसरा सप्तक

इस कविता में न तो कोई आह्लादक चित्रमयता है, न विम्ब विधान और न ही व्यंग्य उभर सका है। 'पुराने माडल की फोर्ड' की उपमा भी व्यर्थ-सी लगती है। कुल-मिलाकर कविता अकविता-सी ही प्रतीत होती है। इसे वस्तु-चित्रात्मक भावाभास कहते भी सकोच हो रहा है। न-जाने इसमें क्या विशेषता देखकर 'नई कविता के आचार्य' ने इसे अपनाया है। फिर भी यदि किसी को इसमें किसी विचार या भाव अथवा वस्तु-चित्र का संकेत मिलता हो तो वह इसे भावाभासयुक्त कविता मान सकता है। किन्तु हम यह साफ कह देना चाहते हैं कि ऐसी कृत्रिम बेसाखियों पर टिकाने से कविता टिक नहीं सकती।

अतः कोरे वस्तु-चित्रण में भी यदि कवि अभिव्यक्ति का कोई चमत्कार पैदा नहीं कर पाता तो उसका प्रयास भावाभास ही कहा जायगा। जहाँ कोरे वस्तु-चित्रण में विम्ब-विधान अथवा अन्य आलंकारिक चमत्कार होता है, वहाँ वस्तु-चित्रण भी भावाभास के स्थान पर मनोरञ्जक अद्भुत रसास्वादक बन जाता है।

ऊपर के विवेचन से स्पष्ट हुआ होगा कि भावाभास काव्य-साहित्य का निःकृष्टतम रूप है। इस कोटि में वे अत्यन्त हल्की कविताएँ ही रह जाती हैं, जिनसे न तो कोई भावानुभूति जगती है और न ही कलागत सौन्दर्य-बोध होता है। ऐसी रचनाएँ गद्य में तो साहित्य-कोटि से बाहर की ही वस्तु होती हैं। कविता में उन्हें इसलिए साहित्य-परिधि में रख लिया जाता है कि उनमें संगीत-लय-अभिव्यक्ति का कुछ गुण या सौन्दर्य प्रतीत हो सकता है।

इस उपर्युक्त सम्पूर्ण विवेचन से सिद्ध होता है कि काव्य-रचना-प्रक्रिया में रस-औचित्य से ही काव्य उदात्त रसानुभूतिपरक बन सकता है। औचित्य का जितना ह्रास होता जायगा, अथवा यो कहे कि अनौचित्य का जितना अधिक समावेश होता जायगा, काव्य उतना ही अपना गौरव खोता जायगा। पूर्ण अनौचित्य अर्थात् रसानुभूति का सर्वथा अभाव उसे भावाभास ही बना देता है—एक तरह साहित्य-परिधि से ही खारिज कर देता है। अतः जो कवि अपनी रचना को अनौचित्य से जितना बचायगा, उतना ही उसकी रचना गौरव पाती जायगी। अनौचित्य का सर्वथा अभाव ही उदात्त रसपूर्ण काव्य कहलाता है।



## काव्य में अश्लीलता का प्रश्न



साहित्य में श्लीलता-अश्लीलता का प्रश्न भी रस-औचित्य-अनौचित्य से सम्बन्ध रखता है। निश्चय ही रस की औचित्यपूर्ण सिद्धि में अश्लीलता की बात पैदा ही नहीं होती। जहाँ कवि रस की औचित्य-सीमा का अतिक्रमण कर जाता है, वही अश्लीलता का प्रश्न पैदा होता है। अश्लीलता का प्रश्न आज के युग में विशेष रूप से साहित्य का एक महत्त्वपूर्ण प्रश्न बना हुआ है। यद्यपि श्लील का अर्थ शिष्ट, सम्य, उत्तम आदि है और शाब्दिक अर्थ की दृष्टि से अश्लील या अश्लीलता का अर्थ अशिष्ट, असम्य, भद्दा या अशिष्टता, भद्दापन, फूहड़पन आदि ही ठहरते हैं, किन्तु काव्य में अश्लीलता का अर्थ नग्न यौन-प्रदर्शन के रूप में रूढ हो गया है। हमारे प्राचीन आचार्यों ने अश्लील को काव्य-दोष माना, और उसे अश्लील शब्द-दोष, अश्लील पदत्व दोष, अश्लील प्रकरण-दोष, भाव-दोष आदि अनेक रूपों में विवेचित किया। अश्लीलता से अभिप्राय अधिकतर यौन-चित्रण से ही रहा है।

प्राय सभी आचार्यों ने अश्लीलता को काव्य-दोष बताया है, किन्तु मम्मट आचार्य आदि ने साथ ही यह भी कहा है कि 'अश्लील क्वचिद् गुण'—अर्थात् अश्लीलता का दोष भी कहीं-कहीं गुण हो जाता है। मम्मटाचार्य का कथन है कि "जुगुप्सादायक अश्लील अर्थ शात रस के प्रकरण में गुण-विशिष्ट माना जाता है"। उदाहरण-रूप में यह श्लोक प्रस्तुत किया गया है—

उत्तानोच्छूनमण्डूकपाटितोदर सन्निभे ।

क्लेदिनि स्त्रीत्रणेसक्तिरक्लमे कस्य जायते ॥३०४॥

—काव्य प्रकाश, सप्तम उल्लास ।

अर्थात् "औंधे मुँह सूजे हुए मेढक के फटे पेट के समान क्लेद (मलिन जल) से युक्त जो स्त्रियो का वरागरूप शरीर का फटा हुआ भाग है, उसमें कीड़ो-मकोड़ो के समान कृमि (नीच प्राणियों) को छोड़ और कौन आसक्त हो सकता है ?"

मम्मटाचार्य ने यहाँ शात रस का प्रकरण माना है। किन्तु शात रस का

स्पष्ट विषय न होकर, वस्तुतः इस श्लोक में जुगुप्सा ही है। घृणित विषय में आसक्ति रखने वाले घृणित नीच प्राणियों के प्रति घृणा ही यहाँ व्यंजित हुई है। कवि या कथन-कर्त्ता की स्पष्ट घृणा और ग्लानि ही यहाँ व्यक्त हुई है। यदि यही भाव सांसारिकता का निषेध करके तत्त्वज्ञानजन्य निर्वेद और आध्यात्मिक प्रवृत्ति दिखाता तभी शात रस बनता। अस्तु, ऐसे शात और बीभत्स रस के प्रकरण में गुप्त अंगों का इस प्रकार का जुगुप्सापूर्ण स्पष्ट चित्रण भी आचार्यों ने गुण स्वीकार किया है। ऐसी स्थिति में यह प्रश्न स्वभावतः बड़ा जटिल बन जाता है कि साहित्य में हम किसे अश्लील कहे, किसे श्लील। अश्लीलता की कसौटी क्या हो ?

अश्लील साहित्य की आजकल खूब वृद्धि हो रही है। इसे रोकने की समस्या आज की बड़ी जटिल समस्या बनी हुई है। परन्तु अश्लीलता का मापदण्ड हमारे पास कोई नहीं है, जिसके कारण न तो साहित्यकार एकमत होकर किसी रचना को अश्लील घोषित कर सकते हैं, न न्याय की रक्षक सरकार ही अश्लील रचना को अपने कानून की जद में लाने में समर्थ है। कुछ साहित्यकार साहित्य में श्लीलता-अश्लीलता के प्रश्न को निरर्थक कहकर टाल देना चाहते हैं। अज्ञेय आदि का कथन है कि कला की पूर्णता में अश्लीलता का प्रश्न ही नहीं रहता। परन्तु कलात्मक मूल्य क्या है, और किस कलात्मक सिद्धि में अश्लीलता दोष नहीं रहती, यह तथ्य उक्त विद्वानों ने उद्भासित नहीं किया। मम्मट आचार्य ने जो 'क्वचिद् गुण' वाली बात कही है, ये विद्वान् एक तरह उसी बात का समर्थन करते प्रतीत होते हैं। किन्तु उनके उक्त कथन से भी इस समस्या का समाधान नहीं होता, अश्लील रचनाओं के श्लील-अश्लील होने की बात या यों कहे कि अश्लील रचनाओं के कलात्मक-अकलात्मक होने की कसौटी सामने नहीं आती।

डा० नामवरसिंह ने 'ज्ञानोदय' में प्रकाशित अपनी लेख-माला में साहित्य में अश्लीलता के प्रश्न को एक महत्त्वपूर्ण और जटिल समस्या मानते हुए कई प्रकार के प्रश्न उठाये हैं। उनका कथन है—“अश्लील साहित्य की वृद्धि हो रही है। इसे रोकने के लिए कानून बनाने की भी आवश्यकता अनुभव की जा रही है। ताजि-रातेहिन्द में अश्लीलता-सम्बन्धी धाराएँ पहले ही हैं। परन्तु प्रश्न है कि अश्लीलता का मानदण्ड क्या है ? कोई रचना या उसका अंश कहाँ तक श्लील है और कहाँ अश्लील—इसका निर्णय कैसे हो ? सरकार की जैसी चिन्ता है, उससे कम यह साहित्यकार की चिन्ता का विषय नहीं है। अदालत में भी निर्णय कैसे हो ? क्या अदालती निर्णय और साहित्यिक निर्णय में अन्तर है ? इस मापदण्ड के अभाव में कौसी गडबडी रहती है, इसका प्रत्यक्ष उदाहरण 'लेडी चैटरलीज लवर' है। अदालत ने निर्णय दिया—“अश्लील तो है किन्तु साहित्य के हित को ध्यान में रखते हुए इसे अपराध-मुक्त किया जाता है।” किन्तु क्या यह निर्णय सतोषप्रद है ? यह छूट कौसी ? क्या जो साहित्य का हित है वह अश्लील भी हो सकता है ? क्या साहित्य का हित और

जीवन का हित अलग-अलग वस्तु हैं ? साहित्य-समीक्षा मे भी, अदालत की तरह, किसी कृति की अश्लीलता को उसके कलात्मक गुणों के कारण क्षमा कर दिया जाता है। “अश्लील तो है, पर कलात्मक है।”—ऐसे कथन कलावादी दृष्टि के ही परिचायक हैं—या क्या कहे ? अश्लीलता की साहित्यिक परिभाषा क्या संभव नहीं है ? क्या श्लील-अश्लील की कोई शाश्वत और आत्यन्तिक परिभाषा नहीं हो सकती ? क्या ये केवल समय (Convention) है जो समाज और परिस्थिति के अनुसार बदलते रहते हैं ? अश्लीलता का प्रश्न देश-काल-संस्कृति-सापेक्ष कहकर टाला नहीं जा सकता। इसमे सदेह नहीं कि देश-काल की दृष्टि मे कुछ अन्तर रहता है, जैसे रगमच पर चुम्बन भारत मे मर्यादा के विरुद्ध है तो पाश्चात्य देशो मे नहीं। किन्तु तो भी अश्लीलता एक शाश्वत वस्तु है—शाश्वत समस्या है।

अश्लील साहित्य का निर्णय करना ही जटिल नहीं है, बल्कि अश्लील साहित्य के सामाजिक नियंत्रण की समस्या भी अत्यन्त जटिल है। साक्षरता और शिक्षा के प्रसार से यह और भी जटिल होगी। जब बच्चे भी शिक्षित होंगे, स्त्रियाँ भी, किशोरो भी, तो कैसे उनसे अश्लील साहित्य को छुपा कर रखा जा सकता है ? कई फिल्मो मे जो “केवल प्रौढो के लिए” वाली बात होने से नियंत्रण हो जाता है, वह लिखित साहित्य मे कहाँ संभव होगा ? और फिर जो बात किशोरो के लिए घातक है, वह प्रौढो के लिए क्यों घातक न होगी ?

कुछ इस प्रकार के प्रश्नो को उठाकर ही डा० नामवरसिंह ने अपने निबन्ध समाप्त कर दिये। जिस उत्साह से उन्होने ये प्रश्न उपस्थित किये थे, लगता था कि लेखक स्वयं अश्लीलता का कोई मापदण्ड प्रस्तुत करेगा, अश्लील साहित्य के निर्णय की कोई कसौटी देगा, पर उन्होने ऐसा कुछ नहीं किया है। समस्या ज्यो-की-त्यो बनी रही है। हमारा निवेदन है कि “अश्लील तो है, पर कलात्मक है” ऐसे कथनो को तभी बर्दाश्त किया जा सकता है जबकि उनसे यह अभिप्राय हो कि इस रचना से अलग तो यह वर्णन अश्लील ही कहा जायगा, किन्तु यहाँ अश्लील नहीं है, कला का अंग बन गया है, कलात्मक है। एक रचना अश्लील भी हो और कलात्मक भी, यह संभव ही नहीं है। अश्लीलता निश्चय ही साहित्य के कलात्मक या रसानुभूति के मूल्य के विरुद्ध पड़ेगी। किसी रचना मे यदि कुछ अश्लील ही अश्लील है, अधिकांश उत्तम काव्य है, तो उसके भी अश्लील अश्लील को कलात्मक दोष मानकर हटवाना जरूरी होगा। वास्तव मे अश्लीलता अनौचित्य है और अनौचित्य रचना मे दोष (रस-दोष या काव्य-दोष) का ही कारण बनता है। अश्लीलता के बारे मे दोहरी बात पैदा हो जाती है। एक तो यह काव्य-साहित्य मे अनौचित्य या रस-दोष उत्पन्न करने के कारण अवाञ्छनीय होती है, कला की रक्षा के लिए वर्जनीय हो जाती है, दूसरे इसके समावेश से नैतिक प्रश्न भी पैदा हो जाता है। अश्लील साहित्य नैतिक

दोष या नैतिक समस्या भी उत्पन्न करता है। वास्तव में साहित्यिक और नैतिक प्रश्न दोनों एक-दूसरे से सम्बद्ध-रूप में आ उपस्थित होते हैं।

अश्लीलता मानसिक व्यभिचार है। और व्यभिचार चाहे प्रत्यक्ष क्रियात्मक हो अथवा मानसिक, वह नैतिक बुराई भी है और काव्य-दोष भी। कोरा यौन-चित्रण व्यभिचार ही है। जब शृंगार या प्रेम के नाम पर कोरा यौन चित्रण किया जाता है, तो वह किसी प्रकार भी कलात्मक नहीं माना जा सकता। विचित्र बात तो यह है कि यौन-प्रवृत्ति (Sex) को मनोवैज्ञानिक मानकर निर्दोष बताया जाता है। डा० लक्ष्मीसागर वाष्णेय ने अपने ग्रंथ 'आधुनिक हिन्दी साहित्य' में परकीया या उपपत्ति भाव को मनोवैज्ञानिक बताया है। इस सम्बन्ध में उनका कहना है—“और फिर जिस समाज में अपनी विवाहिता स्त्री का मुख देखना भी दुर्लभ हो, उस समाज का कवि परकीया की ओर आकृष्ट हो तो क्या पाप है। इसलिए साहित्यिक परकीया को क्रूर दृष्टि से देखना उचित नहीं।” उनकी यह बात तो समझ में आ सकती है, किन्तु जब वे इससे आगे बढ़कर कहते हैं—“वैसे भी 'व्यभिचारिणी' कही जाने वाली किसी स्त्री को घृणा और क्रोध की दृष्टि से देखना स्त्री-जाति की मूल प्रकृति से अनभिज्ञता प्रकट करना है,” तथा, “विवाह होते ही प्रेम का आवेग मन्द पड़ जाता है। उस समय ससार की अनिष्ट सुन्दरी एक साधारण स्त्री रह जाती है और ससार का सर्वश्रेष्ठ पुरुष एक महत्त्वहीन स्थान ग्रहण कर लेता है। इस मनोवैज्ञानिक सत्य के प्रकाश में परकीया व्यभिचारिणी नहीं ठहरती।” उनके इस कथन से सहमत होना कठिन है। विवाह होते ही जिस प्रेम का आवेग मन्द होने की बात उन्होंने कही है, उससे उनका तात्पर्य कामवासना से ही है। खेद है कि विद्वान् लेखक ने प्रेम और काम को यहाँ एक बना दिया है। परकीया-प्रेम की अभिव्यक्ति तो संभव है, किन्तु मनोवैज्ञानिक सत्य के नाम पर काम-वासना के प्रचार या केवल काम-प्रेरित व्यभिचार की बात समाज-घातक ही मानी जायगी। विद्वान् लेखक ने पाश्चात्य व्यभिचार प्रवृत्ति (Prostitution Complex) को इतनी दूर तक मान लिया है। यदि ६५ प्रतिशत लोगो में व्यभिचार की प्रवृत्ति मनोवैज्ञानिक सत्य है, तो इससे कम प्रतिशत लोगो में लोभ, हिंसा, क्रोध आदि की दूषित प्रवृत्तियाँ नहीं हों। तो क्या मनोवैज्ञानिक सत्य के नाम पर उन सब का खुला प्रदर्शन या प्रचार स्वीकृत किया जायगा? जब साहित्य में इस प्रकार के कथन या आशय स्पष्ट या परोक्ष रूप से व्यक्त किये जायेंगे, तो क्या मनोवैज्ञानिक सत्य के नाम पर इन्हें उचित कहा जायगा?—

वेश्याजघनरथस्थ

कुलनारी क सचेतनो गच्छेत् ।

नहि रथमतीत्य कश्चिद्

गोयानेन ब्रजेत् पुरुष ॥

अर्थात् “वेश्या के जघन-रूपी रथ पर चढा हुआ ऐसा कौन चेतन प्राणी है जो कुलनारी की परवाह करे ? कोई ऐसा पुरुष नहीं जो रथ को छोडकर बैलगाडी की सवारी चाहेगा ?” १

हम पीछे श्रुगार रस पर विचार करते हुए भी ऐसे कामोत्तेजक प्रसंगो को श्रुगार रस से बाहर कोरा मानसिक व्यभिचार मान चुके है। इस प्रकार की कोरी कामोत्तेजना कभी कलात्मक नहीं मानी जा सकती। इसमे वही व्यक्ति आनन्द ले सकता है जिस की मानसिक प्रवृत्ति दूषित हो गई हो। इस प्रकार के चित्रण किसी प्रकार भी रसास्वाद (कला) का विषय नहीं बन सकते, उलटा उनसे नैतिक बुराई का सामाजिक दोष (खतरा) पैदा हो जाता है। अतः साहित्य मे ऐसे चित्रण अश्लील ही कहे जायेंगे।

अश्लीलता के इस जटिल प्रश्न का समाधान भी रस-शास्त्र ही प्रस्तुत कर सकता है। रस मिद्धात ही श्लीलता-अश्लीलता की कसौटी या मानदण्ड निर्धारित कर सकता है। अश्लीलता का सम्बन्ध नग्न-यौन-प्रदर्शन से है, यह ऊपर कह चुके है। यह यौनप्रदर्शन प्रायः तीन रूपो मे प्रकट होता है—१ प्रेमपूर्ण वासना के चित्रण-रूप मे, २ परिस्थिति-जन्य वासना-चित्रण के रूप मे तथा ३ बलात्कार या अवैध कोरा यौन-प्रदर्शन। जब कवि या लेखक पति-पत्नी या प्रेमी-प्रेमिका के स्वाभाविक प्रेम की मन-प्राण और शरीर के एकाकार-रूप मे परिणति दिखाता हुआ यौन-चित्रण करता है, तब उसका यह चित्रण यदि सयमपूर्ण है तो अश्लील नहीं माना जाना चाहिए। वास्तव मे अश्लील वर्णन वही है, जो हमारा मानसिक स्खलन करता है। जब कबीर भक्ति या प्रेम के आवेश मे प्रिय की सेज और एकमेक भाव से मिलन आदि की बात करते है तो इसमे अश्लीलता का तत्त्व मानकर इसे अनैतिक कहना व्यर्थ ही है। काव्य का प्रत्येक वस्तु चित्र किसी भाव या विचार का उद्बोधक होना चाहिए। यदि किसी प्रकार का भावोद्बोध किसी वस्तु-चित्र से नहीं होता और केवल शारीरिक भूख (काम-वासना) उत्तेजित होती है, तो वह साहित्यिक दृष्टि से निरर्थक है और नैतिक दृष्टि से हेय, क्योंकि वासना-उत्तेजक वर्णन से यौनाचार की प्रवृत्ति बढती है, मानसिक स्खलन होता है, जो निश्चय ही वैयक्तिक और सामाजिक हानि के द्योतक है।

प्रेम की पराकाष्ठा के रूप मे जो सयत यौन-चित्रण हमने उचित और कई बार बाञ्छित बताया है, उसके अतिरिक्त यदि यौन-चित्रण किसी भाव से सम्बन्ध रखता है, तो वह है घृणा। बलात्कार या अवैध यौन-चित्रण बीभत्स रस का ही (विषय) है। यदि बलात्कार या अवैध यौन-वर्णन अथवा परिस्थिति-जन्य वासना-चित्रण से ग्लानि या घृणा उत्पन्न करना लेखक का उद्देश्य नहीं है—स्पष्ट शब्दो मे यदि

पाठक ऐसे वर्णन पढ़कर उन कृत्यों को बीभत्स और घृण्य अनुभव नहीं करता, अर्थात् उसके मन में उनकी बुराई से घृणा पैदा नहीं होती, वह बीभत्स रसानुभूति प्राप्त नहीं करता तो वे यौन-दृश्य सर्वथा अनुचित है, हेय है, अश्लील है। यदि अवैध यौन-चित्रण, बलात्कार, व्यभिचार, वेश्यावृत्ति आदि पाठक के मन में घृणा उत्पन्न कर देते हैं—इन बुराइयों से दूर रहने और समाज में इन्हें दूर करने की प्रेरणा देते हैं—तो पाठक के मानसिक स्वस्थान की सम्भावना नहीं रहती, बल्कि भावना के औदात्त्य के कारण मानसिक स्वास्थ्य-लाभ ही होता है। ऐसे चित्रों में ही अश्लीलता का दोष भी दोष नहीं माना जा सकता। प्रेम या घृणा की अनुभूति के बिना अश्लील चित्रों के मानसिक होने की बात सार्थक ही नहीं रहती। शात रस की सिद्धि में भी घृणा (विषय-वासना के प्रति घृणा) ही काम करती है। अतः सिद्ध हुआ कि काव्य में अश्लील वर्णन वही सख्य या दोष-मुक्त होगा जो हमारी प्रेम या घृणा की उदात्त वृत्तियाँ जगायगा। उसे ही हम कलात्मक कहना चाहें तो कलात्मक भी कह सकते हैं, क्योंकि उदात्त वृत्तियों की अनुभूति ही कला या साहित्य का उद्देश्य है। यदि शारीरिक अनुभव भावनात्मक अनुभूति बन गया तो उसमें अश्लीलता नहीं रहती। शारीरिक अनुभव भावनात्मक अनुभूति दो ही रूपों में हो सकती है—एक प्रेम और दूसरे घृणा के रूप में।

प्रेम और घृणा की उदात्त वृत्तियों के आश्रय भी कवि या लेखक को शारीरिक वर्णन में सयम से ही काम लेना चाहिए, क्योंकि यदि वह शारीरिक वर्णन को अधिक विस्तृत और नग्न कर देगा, तो उसकी ही मानसिक धुरि खो जाने का डर है। उसके साथ ही उसके पाठक की भी मानसिक भावना पर शारीरिक चटक हावी हो जायगी। अतः जहाँ तक हो सकेतो से काम चलाना ही उचित रहता है, तभी रचना सर्वथा दोषमुक्त बनी रह सकती है।

एक उदाहरण लीजिए। जायसी ने अपने 'पद्मावत' में पदमावती-रत्नसेन की भेट का वर्णन करते हुए पति पत्नी के सभोग का चित्रण इस प्रकार किया है—

कहाँ जूझि जस रावन रामा । सेज बिबसि बिरह सग्रामा ।१।  
लीन्ह लक कचन गढ टूटा । कीन्ह सिगार अहा सब लूटा ।२।  
औ जोबन मैमत बिधसा । बिचला विरह जीव लै नसा ।३।  
लूटे अग अग सब भेसा । छूटी मग भग भे केसा ।४।  
कचुकि चूर-चूर भैं ताने । दूटे हार मोति छहराने ।५।  
बारी टाड सलोनी टूटी । बाहू कगन कलाई फूटी ।६।  
चदन अग छूट तस भेटी । बेसरि टूटि तिलक गा मेटी ।७।

पुहुप सिगार सँवरि जौ जोबन नवल बसत ।

अरगज जेउँ हिय लाइ कै मरगज कीन्है कत ॥

इस शय्या-सग्राम के वर्णन की यद्यपि कोई आवश्यकता नहीं थी, क्योंकि इस



शारीरिक उत्तेजक वर्णन के बिना भी पति-पत्नी के प्रगाढ प्रेम और तन-मन-प्राण से एकीकरण की व्यञ्जना सकेतात्मक शैली से हो सकती थी, फिर भी काव्य-प्रबन्ध मे यह वर्णन इसलिए विशेष अनिष्टकारी नहीं रहता, क्योंकि इससे कवि ने पति-पत्नी के सम्पूर्ण एकात्मत्व—मन-प्राण से ही नहीं, देह-धर्म से भी एकीकरण की ही सिद्धि का उद्देश्य अपनाया है। नैतिक दृष्टि से भी यह बुराई नहीं, क्योंकि पति-पत्नी का यह शारीरिक मिलन भी जीवन की वास्तविकता है। इस पूरे सदर्भ मे यह वर्णन इतना अश्लील नहीं कहा जा सकता, क्योंकि आगे जब सखियाँ पद्मावती से सुहागरात का अनुभव पूछती है, तो पद्मावती कहती है—‘आज मै यह मर्म पा गई कि जैसा प्रिय प्यारा होता है वैसा और कोई नहीं—‘आजु मरम मै पावा सोई। जस पियार पिउ और न कोई’। और अब पद्मावती को मन-प्राणो मे ही नहीं, तन मे भी वही प्रियतम रमा हुआ अनुभव होता है—

जौ जिउ महुँ तौ उहै पियारा। तन महुँ सोइ न होइ निनारा।

नैनन्ह माह तौ उहै समाना। देखउँ जहाँ न देखउँ आना।

इस प्रकार यह शारीरिक मिलन प्रेम-भावना का अभिन्न अंग बन गया है। अत अश्लील या अनैतिक नहीं कहा जा सकता। फिर भी ऐसे नाजुक प्रसंग को सकेतात्मक रखना ही अधिक श्रेयस्कर होता है। अब एक उदाहरण और देखिए। दक्खिनी हिन्दी के ‘कुतब-मुश्तरी’<sup>१</sup> नामक प्रसिद्ध प्रेम-काव्य मे गोलकुण्डे के कुतबशाही बादशाह मुहम्मद कुली कुतबशाह के प्रेम की कहानी है। कवि वजही ने अत मे बादशाह और उसकी प्रिया मुश्तरी के मिलन और सयोग का वर्णन किया है। यह वर्णन अत्यन्त नग्न और अश्लील हो गया है—

कधी कये कि सर्दी ते तन सर्द हे। कधी लेवे ब्हाना कि सिर दर्द है।  
 लगी शह सो तलतल तपाने सकी। कि नई देती टुक हात लाने सकी।  
 कि उस काम को भोत कचवाय है। सहेलियाँ मने न्हाट कर आय है।  
 सकी को भोत छन्द सो सपडाय कर। दो रानाँ की बदिश मने उस जकड।  
 जो शह कीली दबटे कुफल ले तलार। खुले धन के तबले सो लाल आय भार।  
 सुघड शह सो सग्राम धन की अहै। कि याकूत दावन मे भर ली अहै।  
 शहशाह सो धन सेज पर आई थी। सिराना जो था सो हुआ पाईथी।  
 सुहाते थे शह धन सो इस वक्त यूँ। कि हिरनी को ले बँटता बाग ज्यूँ।  
 चल्या तग कुचे मे शह का तुरग। हुआ सुस्त आखिर कि था ठार तग।  
 लगी ठेस उस हौर हुआ लग पाय। किया तग कूचे मने आय जाय।  
 खिल्या फूल तन का मदन बाऊ ते। कि खुश है वो सभोग की चाऊ ते।

१. इस रचना का हमने संपादन कर लिया है और हिन्दी मे पहली बार प्रकाशित करा रहे हैं।

चंचल चुलबुला जो उठी शोर कर । सिराना चल्या पाईती के ऊधर ।  
पिरित का झूटत शह झुटे उससो जब । बिछाना हुआ घागरा धोल सब ।  
किये रात भो वात धन सात यकग । बजर के वो पाये बजर का पलग ।  
सुहाती है धन शाह खुशफाम सो । कि गमती है सीता मगर राम सो ।

‘सयोग की अवस्था में वह सुन्दरी बादशाह में सशरीर मिलने में तरह-तरह के बहाने करने लगी । कभी कहे कि सर्दी से तन ठण्डा है, कभी सिर-दर्द का बहाना लेवे । वह सखी इस प्रकार बादशाह को तिल-तिल तपाने लगी कि जरा भी हाथ लगाने नहीं देती । वह उस काम (काम-क्रीडा) से बहुत हिचकिचाती थी और भाग कर सहेलियों के बीच आ जाती थी । एक बार बादशाह ने उसे बड़े यतन से पकड़ कर अपनी दो रानों की बदिश में जकड़ लिया । बादशाह ने ताले को तले करके कीली-चाबी फसाई तो उस धन (नारी) के खजाने से लाल बाहर निकल आए । दृढ़ बादशाह में सुन्दरी का रति-मग्नम शुरू हो गया । शहशाह और सुन्दरी सेज पर मग्नम करने लगे । सिरहाना पाईथी बन गया । सुन्दरी को दबाये हुए बादशाह इस समय ऐसा लग रहा था, जैसे हिरनी को बाघ ने दबोच रखा हो ।’ इसके आगे की पक्तियों का अर्थ स्पष्ट करना हमारे बस की बात नहीं । इसलिए केवल शब्दार्थ देते हैं । “बादशाह का घोड़ा तग गली में चला । जगह तग थी, इसलिए कुछ सुस्त हुआ । उसे ठेस लगी और लगडा हुआ । आखिर उसने तग गली में रास्ता बना लिया । उसका शरीर मदन-तरंग से खिल उठा । वे मभोग के आनन्द से प्रसन्न हुए । वह चंचल सुन्दरी चुलबुला उठी । सिरहाना पाईथी की ओर इधर-उधर हो गया । जब बादशाह ने उसके साथ प्रीत का झूला झूला, तो बिछौना और घाघरा सब धुल-मिल गए । बादशाह ने उस धन के साथ रात भर बहुत प्रकार से सग किया । वह पलग भी वज्र का था और उसके पावे भी वज्र के थे । वह सुन्दरी बादशाह के सग ही सुहाती है, क्योंकि सीता केवल राम में ही गमती है ।’

यद्यपि यहाँ भी दम्पति की रति का ही चित्रण है, किन्तु यह इतना नगा, इतना ऐन्द्रिक और इतना कुरुचिपूर्ण हो गया है कि एकदम अश्लील प्रतीत होता है । निश्चय ही कवि का मानसिक व्यभिचार यहाँ उभरा हुआ है । आश्चर्य है कि मुल्ला वज्रही ने इतना नगा वर्णन कैसे निःसकोच कर डाला । इस नग्न यौन-चित्रण को सर्वथा हेय माना जायगा । इसमें प्रेम-भाव की भी कोई पुष्टि नहीं हुई है । इस प्रकार का ऐन्द्रिक उद्वेलन उत्पन्न करने वाला चित्रण सर्वथा वर्जनीय है—काव्य की कलात्मक रक्षा-हेतु भी और नैतिकता की दृष्टि से भी । इससे पढ़ने वाले का मानसिक स्वलन ही होगा, मानसिक व्यभिचार या यौनाचार की प्रवृत्ति ही भडकेगी । अतः रसास्वाद की दृष्टि से निरर्थक होने के कारण तथा नैतिक अनौचित्य से ऐसा यौन-चित्रण अश्लील होता है । इसी प्रकार बिहारी के ऐसे दोहे भी अश्लील ही कहे जायेंगे—

पर्यौ जोरु विपरीत रति, रुपी सुरत रनधीर ।

करति कोलाहल किंकनी, गहृती मौन मजीर ॥

श्री मन्मथनाथ गुप्त के 'होटल डी ताज' उपन्यास मे आधुनिक होटलो के कलकित, दूषित वातावरण का चित्रण हुआ है। इस रचना मे दो-तीन स्थानो पर अनुचित यौन चित्रण हुआ है। होटल मे ठहरने वाला सेठ जगबहादुर रात को दस बजे 'लाल बीबी' की माग करता है। वह ल्यूकोडरमा का रोगी है। उसे कोडी समझकर कोई लडकी उसके पास जाने को तैयार नही होती। होटल का मालिक एक वेश्या का प्रबध करता है। जगबहादुर क्रोध मे आकर बेचारी के साथ अनुचित व्यवहार करता है। उसकी चीखे, कराहना सुनकर होटल का मालिक कमरे मे जाता है। वह क्या देखता है कि वह तवायफ जमीन पर आधी नगी पडी हुई थी। बुरी तरह कराह रही थी। वह लोहू-लुहान वार्किगस्टिक को देखकर सिहर उठा। निश्चय ही यह समूचा व्यभिचारपूर्ण वातावरण घृणा को जगाता है। जगबहादुर के प्रति तीव्र घृणा जगती है। कितना जघन्य अमानुषिक आचरण है उसका ! मानव का इमसे बीभत्स रूप और क्या हो सकता है ? लेखक ने होटल के मालिक तथा जगबहादुर-जैसे व्यभिचारियो के प्रति घृणा जगाई है। किन्तु किशन और तारा का तथा एक कोठी वाले बाबू जी का प्रभा नामक लडकी से व्यभिचार ऐसे प्रसंग है जिनमे लेखक ने सयम को हाथ से छोड दिया है। लेखक किशन और कोठी वाले बाबू जी के प्रति घृणा जगाता-जगाता स्वयं उस व्यभिचार मे मजा लेता-सा दिखाई देता है। प्रभा को झासा देकर किशन एक वकील के पास ले चलने के बहाने एक बाबू साहब की कोठी मे ले जाता है। बाबू साहब पहले ही चढाकर तैयार बैठे होते है। किशन चुपके से खिसक जाता है और बाहर की कुण्डी लगा देता है। "थोडी देर मे ही बाबू साहब ने अपना असली रूप धारण कर लिया। उसने अपने मुवक्किल को अपने पास घसीट लिया। वह बहुतेरी चिल्लाती रही, पर वहाँ तो कोई सुनने वाला नही था, और थोडी ही देर मे बाबू साहब ने प्रभा के चिल्लाने को शात कर दिया।" इस वर्णन की अतिम पक्ति विशेष रूप से इस बात की गवाही दे रही है कि लेखक ने सयम खो दिया है। चाहिए तो यह था कि नारी को इस प्रकार अपनी कुवासना का शिकार बनाने वाले इस नर-पिशाच के प्रति घृणा उत्पन्न कराई जाती। किन्तु सयम खो बैठने के कारण, या तटस्थ-सा हो जाने की वजह से लेखक चाहते हुए भी ऐसा करने मे सफल नही हुआ। यहाँ तक कि इन बाबू साहब का परिचय भी पाठक को नही होता। इससे भी अधिक उत्तेजक किशन और तारा का यौन-मिलन है। ऐसे यौन-चित्रण या व्यभिचार तभी सार्थक माने जाते जबकि लेखक व्यभिचारियो के प्रति तीव्र घृणा जगाता हुआ ऐसे व्यभिचार की स्पष्ट शब्दो मे निन्दात्मक प्रतिक्रिया साथ-साथ प्रस्तुत करता। अतः ऐसे यौन-चित्र भी अश्लील ही कहे जायेंगे। इस प्रकार के बलात्कारो या व्यभिचारो को बीभत्स रस (घृणा स्थायीभाव) का पूर्ण आलम्बन

बनाये बिना प्रकट करना उचित नहीं है। बीभत्स रस के आश्रय तो इनका अश्लीलत्व क्वचिद् गुण या ग्राह्य बन सकता है, अन्यथा नहीं। अपने नग्न रूप में ये मानसिक व्यभिचार को ही उत्तेजित करते हैं और इनसे पाठक का मानसिक स्खलन होता है।

अतः ऊपर के विवेचन से स्पष्ट हुआ कि प्रेम और घृणा (शृंगार रस और बीभत्स रस) के आश्रय ही सयत यौन-चित्रण साहित्य में उचित कहला सकता है, अन्यथा नहीं। इन अवस्थाओं में भी कवि या लेखक को शारीरिक स्थूलता बचानी चाहिए, क्योंकि शारीरिक स्थूल चित्रण से मानसिक प्रेम और घृणा भाव विशेष पुष्ट नहीं होते। सयम को खोकर तटस्थ हो जाना तो किसी प्रकार भी उचित नहीं माना जा सकता। अतः अश्लीलता के प्रश्न का उत्तर भी रस-शास्त्र ही देता है, अश्लीलता का मापदण्ड भी रसानुभूति ही है।



## दुःखात्मक भावों से आनन्द और सौन्दर्यानुभूति



स्थायी भावों में शोक, घृणा, क्रोध और भय दुःखात्मक भाव हैं, तथा संचारी भावों के रूप में असूया, ग्लानि, अमर्ष, चिंता, आशंका, निराशा आदि अनेक दुःखात्मक भाव सुखात्मक स्थायी भावों में संचरण करके उनकी सुखात्मकता में दुःखात्मक छाया छोड़ते हैं। रति (प्रेम) के वियोग पक्ष में दुःखात्मक छाया विशेष घनीभूत हो जाती है। अतः प्रश्न यह उठता है कि करुण, बीभत्स, रौद्र और भयानक रसों में तथा अन्य संचारी भावों के दुःखात्मक संचरण में आनन्दानुभूति कैसे होती है। जिस प्रकार करुण-रस में शोकपूर्ण दृश्यों से आनन्द-प्राप्ति कैसे संभव होती है—यह प्रश्न उठता है, उसी प्रकार बीभत्स, भयानक, और रौद्र रस में भी यह प्रश्न पैदा होता है कि बीभत्स और घृणात्मक या भयावह दुःख दृश्यों से काव्यानन्द की प्राप्ति कैसे संभव होती है। क्या करुण, बीभत्स, भयानक, रौद्र रसानुभूति आनन्दानुभूति ही है? क्या उसमें खिन्नता या दुःख का भाव बिल्कुल नहीं होता, क्या उसमें दुःख का पुट नहीं होता? यदि होता है तो दुःख होते हुए भी आनन्द-प्राप्ति का क्या रहस्य है? करुण रस, भयानक, रौद्र तथा बीभत्स रसों में ये प्रश्न समान-रूप से उठते हैं। बल्कि बीभत्स और भयानक रस में हमारे सामने एक और समस्या उपस्थित होती है। वह यह कि बीभत्स और भयानक रस के आलम्बन आदि भी बीभत्स, कुरूप, विद्रूप भयावह और अरुचिकर होते हैं, फिर उन कुरूप विभावादि से भी सौन्दर्यानुभूति कैसे होती है? बीभत्स भयानकादि रसों में सौन्दर्य तत्त्व का क्या रहस्य है?

किसी वस्तु या दृश्य में हमारी आत्मा की रुचि या आकर्षण अथवा प्रवृत्ति ही आनन्द या सौन्दर्य-भावना का कारण है। वे सब वस्तुएँ हमें आनन्द प्रदान करती हैं, जो हमारी इन्द्रियज या मानसिक अनुभूति को रुचती हैं। आनन्द या सौन्दर्य वस्तुगत (विषयगत) है अथवा विषयीगत, इस सम्बन्ध में बड़ा मतभेद पाश्चात्य विचारकों में पाया जाता है। मूल रूप में आनन्द आत्मा की ही वस्तु है, क्योंकि वस्तु के सुन्दर या आह्लादक होने पर भी यदि हमारी मानसिक या आत्मिक स्थिति

विपरीत है, तो हमे उसमे आनन्द नहीं आता । फिर भी सामान्य रूप से सुन्दर स्वादु, और आकर्षक वस्तुओ के देखने, चखने आदि से आनन्द प्राप्त होता ही है । अतः सौन्दर्यानुभूति या आनन्दानुभूति के लिए दो बातें आवश्यक हैं—एक तो हमारे मन या आत्मा का प्रकृतिस्थ अवस्था में होना, अर्थात् यदि हमारा मन किन्हीं अन्य कारणों से अन्यथा क्षुब्ध, तृप्त, श्रांत नहीं है या व्यक्तिगत कारणों से विपरीत नहीं है, तो वह स्वादिष्ट वस्तु देखने या चखने से हमे आनन्द अवश्य प्रदान करेगी । अतः मन का ठीक देखने, चखने या अनुभूति प्राप्त-करने के लिए तैयार होना पहली शर्त है, यह विषयीगत बात हुई । दूसरी शर्त है विषय-वस्तु का सुन्दर होना—आकर्षक या स्वादु होगा । आनन्द इन्द्रियज भी होता है और मानसिक भी । अर्थात् जिह्वा का रस स्वादिष्ट भाजन होता है, कान का रस मधुर शब्द तथा सगीतमय ध्वनि है, आँख का रस सुन्दर दृश्यो से प्राप्त होता है, घ्राण का रस सुगन्धित वस्तुओ से और इसी प्रकार त्वचा का रस किसी कोमल स्निग्ध स्पर्श से प्राप्त होता है । यह आनन्द इन्द्रियज आनन्द है । यद्यपि यह भी मानसिक आनन्द बन जाता है, हम किसी स्वादिष्ट वस्तु को खाकर यही कहते हैं कि मन प्रसन्न हो गया, मन आनन्दित हो गया तो भी इसका प्रत्यक्ष कारण पचेन्द्रियाँ ही हैं । इस आनन्द के प्राप्त करने से मन की भावनाओ को कोई उत्तेजना प्राप्त नहीं होती । अर्थात् हम सतरे का रस पीकर आनन्दित तो होते हैं, पर उससे हमारे मन में कोई उदात्त भावना नहीं जगती । इसी प्रकार जब हम एक सुन्दर पुष्प को देखते हैं, तो आनन्दित होते हैं, पर यह केवल आनन्दानुभूति या सौन्दर्यानुभूति है, उदात्त भावानुभूति नहीं है । यह अनुभूति उदात्त भावानुभूति तभी बनती है, जब हम उस पुष्प के सौन्दर्य से प्रभावित होकर उससे अनुराग स्थापित करते हैं, उसके रचयिता किसी विश्वात्मा की कल्पना करते हैं, उसके क्षणिक किन्तु परोपकारपूर्ण जीवन से प्रभावित होते हैं अथवा उसके शीघ्र मुरझाने पर खिन्न होते हैं । पुष्प के प्रति ऐसी भावनाएँ जब काव्य में प्रकट होती हैं, तब वह कोरा इन्द्रियज सौन्दर्य-बोध नहीं रहता । किन्तु इन भाव-कल्पनाओ के बिना पुष्प-दर्शन इन्द्रियानुभूति ही होता है । यही बात किसी चित्र के देखने से प्रकट होती है । यदि चित्र के पीछे कोई स्पष्ट भावना नहीं है तो चित्रगत सौन्दर्य नयनाभिराम होने से इन्द्रियज आनन्दानुभूति ही करायेगा ।

जब हम ताश खेलते हैं, या सर्कस का तमाशा अथवा किसी नट का कौशल या कोई और खेल-तमाशा-नाच आदि देखते हैं, तो भी आनन्द-लाभ करते हैं । यह आनन्द भी यद्यपि नेत्रेन्द्रिय के माध्यम से ही मिलता है, पर यह होता है मानसिक आनन्द । इस आनन्द का सीधा हृदय से सम्बन्ध है । किन्तु प्रायः यह आनन्द भी उदात्त भावानुभूति का आनन्द नहीं होता । यह आनन्द इसीलिए प्राप्त होता है कि खेलने-खिलाने तथा विचित्र कार्य देखने में विस्मय अनुभव करने से हमारा मन रचि लेता है, इनसे मनोरंजन होता है । इन खेल-तमाशो से भी जीवन की उदात्त

अनुभूतियाँ विशेष नहीं जगती। ये भी इन्द्रियज आनन्द की तरह कोरा रमानन्द प्रदान करते हैं, कोरा मनोरजन कराते हैं। हाँ, जहाँ खेल-तमाशों से उदात्त भावानुभूतियाँ जगती हैं, वे खेल-तमाशों भी उदात्त भावानुभूति या उदात्त रम प्रदान करने वाले माने जायेंगे, और उदात्त काव्यानन्द की कोटि में गिने जायेंगे। यदि किसी हाकी के मैच को देखने से हम एक टीम के कैप्टन की सदाशयता, साहस, सहृदयता आदि गुणों से प्रभावित होकर खिलाड़ी की सदाशयता (Sportsman spirit) का गुण ग्रहण करते हैं, तो हमारी आनन्दानुभूति उदात्त भावानन्द के रूप में भी प्रकट होगी। यह अनुभूति उदात्त काव्यानन्द से मिलती-जुलती अनुभूति होगी। अतः खेल-तमाशों की मानसिक अनुभूति भी अनिवार्य-रूप से उदात्त भावानन्दानुभूति नहीं मानी जा सकती। हम पहले भी कह चुके हैं कि उदात्त काव्यानन्द इन्द्रियज आनन्द तथा खेल-तमाशों के कोरे मानसिक आनन्द से भिन्न उदात्त भाव-जन्य आनन्द होना है। कोरा मनोरजनकारी काव्य-रसास्वाद खेल-तमाशों के आनन्द-जैसा ही होता है।

जिन वस्तुओं और दृश्यों को हमारा मन चाहता है, वे उसके लिए आकर्षक और सुन्दर होती हैं। जिस प्रकार सुन्दर पुष्प, मनोहर चित्र, सुगन्धित वायु तथा स्वादिष्ट भोजन हमें रुचिकर होते हैं, उसी प्रकार भावानुभूतियाँ भी रुचिकर और आल्लादक होती हैं। जैसे सब व्यजन-पदार्थ रुचिकर नहीं होते, केवल सुन्दर और स्वादिष्ट वस्तुएँ ही आनन्ददायक होती हैं, वैसे ही कुछ सुन्दर भाव या भावनाएँ ही हमें आल्लादक प्रतीत होती हैं, सब भाव नहीं। अब प्रश्न यह है कि वे सुन्दर भाव या भावनाएँ कौन-कौन सी हैं, जो आनन्दानुभूति कराती हैं। जैसा कि पहले कहा जा चुका है, उदात्त भाव ही हमें स्पृहणीय होते हैं। अतः इनके अनुभव में हमें आनन्द मिलता है। काव्य की इस भाव-जन्य आनन्दानुभूति के लिए भी वह दो शर्तें आवश्यक हैं, एक भावों का सुन्दर और उदात्त होना, दूसरे हमारे मन का अनुभूति के लिए तैयार होना। हम स्थायीभाव आदि पिछले प्रकरणों में कहते आये हैं कि हमारे स्थायीभाव और सम्पूर्ण रस-सामग्री उदात्त और सुन्दर रूप में प्रकट होनी है। काव्यगत स्थायी भाव शोक, रति आदि सब स्पृहणीय होते हैं, उदात्त होते हैं। इन भावों की अनुभूति से हमारा मन आनन्दित हो उठता है। ये जीवन के सुन्दरम् और शिवम् से सम्बन्ध रखते हैं। जीवन की सत्यता के कारण इनमें सत्यम् भी विद्यमान रहता है। चित्त की अनुकूलता में—अर्थात् जब हमारा मन सत्त्वोद्रेक की स्थिति में होता है, व्यक्तिगत स्वार्थ-सम्बन्धों से दूर होता है—इन उदात्त या स्पृहणीय भावों की अनुभूति आनन्द-मय ही होती है। अतः भावानुभूति में आनन्द या सौन्दर्य तत्त्व दो बातों से उत्पन्न होता है। एक तो अनुभूति-काल में हमारे मन की अवस्था व्यक्तिगत योग-क्षेम से परे हो दूसरे भाव उदात्त हो। उदात्त भावों में सौन्दर्य-तत्त्व रहता ही है, क्योंकि सुन्दर और उदात्त भावनाओं में हमारी प्रवृत्ति होती है, वे हमें स्पृहणीय लगती हैं, और जिन वस्तुओं में हमारी स्वतः प्रवृत्ति होती है, जो हमें

स्पृहणीय लगती है, वे आकर्षक और सुन्दर होती ही है। अतः हृदय की मुक्तावस्था या सत्त्वोद्रेक की दशा में उदात्त और सुन्दर भावों की अनुभूति आनन्दमयी सौन्दर्यानुभूति होती है। यह सौन्दर्य नेत्रेन्द्रिय-द्वारा प्राप्त दृश्य वस्तुगत सौन्दर्य जैसा ही मानसिक भावनाओं का सौन्दर्य है। इन्द्रियज सौन्दर्यानुभूति या आनन्दाभूति भी इसमें सम्मिलित होकर, इसकी सहायक सिद्ध होती है। और जहाँ यह इन्द्रियज सौन्दर्यानुभूति चित्रकला, भवननिर्माणकला, संगीत-नृत्यकला, अभिनयकला, मूर्ति-कला आदि के रूप में इस भावसौन्दर्यानुभूति की सहायक बन जाती है, जैसे नाटक, सिनेमादि में, वहाँ यह भावसौन्दर्यानुभूति अपने चरम पर पहुँच जाती है।

उदात्त और सुन्दर शोक, घृणा, क्रोधादि दुःखात्मक भावों से भी रसानुभूति या आनन्दानुभूति प्राप्त होती है, यह तथ्य उपर्युक्त विवेचना से स्पष्ट हो गया होगा। किसी व्यक्ति को हम, धार्मिक विद्वेष के कारण, अन्य धर्मावलम्बी किसी व्यक्ति से घृणा करते देखते हैं, तो उसकी यह घृणा हमें स्पृहणीय नहीं लगती, किन्तु यदि वह व्यक्ति किसी अत्याचारी-दुराचारी के पापाचरण के प्रति घृणा व्यञ्जित करता है, तो उसकी घृणा हमें स्पृहणीय लगेगी। यही सुन्दर और उदात्त घृणा है। यही बात सुन्दर क्रोध, भय आदि के बारे में कही जा सकती है। इसमें मानसिक प्रवृत्ति या स्पृहा होने के कारण, सौन्दर्य-तत्त्व विराजमान रहता है। अतः उदात्त और सुन्दर क्रोध, भय, शोक-घृणानुभूति सुन्दर भी होगी और आह्लादक भी। इनका सौन्दर्य भावना का सौन्दर्य है। इनका आनन्द न क्रोरा इन्द्रियज आनन्द है, न भाव-प्रवृत्ति-शून्य मानसिक आनन्द, अपितु यह आनन्द भाव-जन्य मानसिक आनन्द है।

शोक, घृणादि से आनन्दानुभूति प्राप्त होती है, यह सिद्धान्त मान लेने पर आचार्य रामचन्द्र शुक्ल-द्वारा उठाये गये ये प्रश्न बड़े महत्त्वपूर्ण विवेच्य प्रश्न हो जाते हैं कि “क्या क्रोध, शोक, जुगुप्सा, भय आदि आनन्द का रूप धारण करके ही श्रोता के हृदय में प्रकट होते हैं, अपने प्रकृत रूप का सर्वथा विसर्जन कर देते हैं, उसे कुछ भी लगा नहीं रहने देते? क्या ‘विभावत्व’ उनका स्वरूप हरकर उन्हें एक ही स्वरूप—सुखका—दे देता है? क्या दुःख के भेद सुख के भेद-से प्रतीत होने लगते हैं? क्या मृत पुत्र को लिए विलाप करती हुई शौब्या से राजा हरिश्चन्द्र का कफन माँगना देख-सुन कर आँसू नहीं आ जाते, दाँत निकल पड़ते हैं? क्या कोई दुःखात् कथा पढ़ कर बहुत देर तक उसकी खिन्नता नहीं बनी रहती? ‘चित्त का यह द्रुत होना’ क्या आनन्दगत है? आचार्य शुक्ल ने उन लोगों के प्रति आक्रोश भी प्रकट किया है, जो काव्य को केवल आनन्द की वस्तु कहा करते हैं—“इस आनन्द ने काव्य के महत्त्व को बहुत-कुछ कम कर दिया है—उसे नाच-तमाशे की तरह बना दिया है।”



जो विद्वान् कहते हैं कि शोक के आँसू कण्ठरस अनुभूति में सुख के आँसू होते हैं, गुकल जी ने उनका भी विरोध किया है। निस्मदेह कण्ठ में प्रकट होने वाले आँसुओं को सुख के आँसू मानना भ्रातिपूर्ण ही है। वस्तुतः वे आँसू तो शोक के ही होते हैं पर उदात्त भावना से सम्बन्ध होने के कारण यह शोक और इसके आँसू भी स्पृहणीय होते हैं, हम बार-बार इस तरह रोना चाहते हैं। इसी प्रकार क्रोध, भय और घृणा या बीभत्स की अनुभूति में भी घृणा आदि भाव दुःखात्मक ही होते हैं, पर वह दुःख लौकिक दुःख से भिन्न उदात्त दुःख होता है और हमें अच्छा ही लगता है, हम चाह कर उसे अपनाते हैं।

दुःखद दृश्यों से आनन्द कैसे प्राप्त होता है, इसका समाधान एक और विचार में करते हैं। वास्तव में हम दुःख में निवृत्ति चाहते हैं, इसीलिए कण्ठ में आनन्द प्राप्त करते हैं। जब हम कुरूपता के प्रति अनिच्छा या घृणा प्रकट करते हैं, तभी हमें सौन्दर्यानुभूति होती है। हम दुःखी को देखकर रो पड़ते हैं तो इसका स्पष्ट अभिप्राय यह है कि हम उसे दुःखी देखना नहीं चाहते। उसका दुःखी होना हमें अच्छा नहीं लगता। इसका मतलब यह हुआ कि हम उसे सुखी देखना या कम-से-कम दुःख-रहित देखना चाहते हैं। बस इसी चाह के कारण—दुःख-निवृत्ति के कारण—हमें आनन्द प्राप्त होता है। प्रश्न उठ सकता है कि फिर हम बार-बार दुःखपूर्ण चित्र या कुरूप दृश्य देखने क्यों जाते हैं? वास्तव में हम उन्हें इसीलिए बार-बार देखना चाहते हैं कि हम बार-बार अपनी दुःख-निवृत्ति चाहते हैं। हमारी उनमें प्रवृत्ति इसी लिए रहती है कि हम बार-बार ऐसी दुःखद घटनाओं या दुःखी व्यक्तियों के दुःखों से मर्माहत होकर, अपनी भावना का यही निर्णय देना चाहते हैं कि मानव को ये दुःख नहीं होने चाहिए। हम बार-बार ऐसे वर्णन पढ़ने या सुनने को तैयार होते हैं तो इसीलिए कि हम जगत् में किसी को दुःखी देखना नहीं चाहते, किसी को कुरूप और घृणित आचरण वाला बनते देखना नहीं चाहते। यह भी दुःख की ही निवृत्ति का एक प्रकार है। जिस प्रकार परोपकार करना या दूसरों के दुःखों में सहानुभूति प्रकट करना, उनके दुःख दूर करना या दुःख दूर होने की इच्छा करना ही है, उसी प्रकार काव्यगत दुःखियों के दुःख में आँसू बहाना उन्हें दुःख-मुक्त देखने की इच्छा ही है। दूसरों को दुःखी देखने से हृदय में जो चोट लगती है, उसे परोपकार, सहानुभूति-प्रदर्शन आदि के द्वारा हम दूर करने का प्रयत्न करते हैं, इसी प्रकार काव्यानुभूति-द्वारा हम दुःखी व्यक्ति के प्रति अपनी सवेदना या सहानुभूति प्रदर्शित करके अपनी चोट या दुःख की ही निवृत्ति करते हैं। अतः उससे उसी प्रकार का आनन्द पाते हैं जैसा आनन्द परोपकारी व्यक्ति दुःखियों के दुःख दूर करने में प्रवृत्त होकर पाता है। हमें सहानुभूति या सवेदना-जन्य आनन्द मिलता है। निश्चय ही दया, कृपा, क्षमा आदि का आनन्द दुःख की निवृत्ति

का ही हेतु है। हमारी सहानुभूति का विस्तार भी दुःख की निवृत्ति वा हनु होता है, और इस प्रकार हम दुःखपूर्ण दृश्यों से भी आनन्द प्राप्त करते हैं।

करुणा में आनन्दप्राप्ति के मूल में सहानुभूति-सिद्धान्त प्राचीन काल से विद्वानों को मान्य रहा है। हम आरम्भ में प्लेटो के उद्धरण से सहानुभूति सिद्धान्त की मान्यता को प्रस्तुत कर चुके हैं। आधुनिक विचारकों ने भी इस सिद्धान्त पर विचार किया है। 'सहानुभूतिपूर्वक ताटस्थ्य' सिद्धान्त के मानने वालों में डा० वॉटवे का नाम उल्लेखनीय है। उनका कथन है कि काव्य-विषय से हमारी सहानुभूति जाग्रत होती है, अतः हमें आनन्द मिलता है। यह सहानुभूति हमारी तटस्थ दशा में ही होती है, इसी से हमारे व्यक्तित्व का पूर्ण विलय भी नहीं होता। इसमें किसी को सदेह नहीं हो सकता कि मानव दूसरों के दुःखों में सहानुभूति प्रकट करके सच्चा आत्मिक आनन्द अनुभव करता है।

अब प्रश्न यह है कि करुणा एवं भयानक रस में तो करुणा-पात्र तथा भयभीत निरीह प्राणी के प्रति सहानुभूति जगने से सहानुभूति-सिद्धांत स्पष्ट लागू होता दिखाई देता है, किन्तु बीभत्स रस में और रौद्र में यह सिद्धान्त कैसे मान्य हो? बीभत्स रस में सहानुभूति किसके प्रति जगती है? डा० आनन्द-प्रकाश दीक्षित ने बीभत्स रस में सहानुभूति सिद्धान्त की सिद्धि पर सदेह प्रकट करते हुए कहा है कि 'कम-से-कम बीभत्स रस के प्रसंग में इस सहानुभूति पूर्वक ताटस्थ्य सिद्धांत की सिद्धि किसके प्रति सहानुभूति प्रकट करने से होगी, यह नहीं बताया जा सकता'।<sup>१</sup> नभवत बीभत्स रस के परम्परागत मास-मज्जा-रुधिर वाले रूप के कारण ही सहानुभूति का पात्र इस रस में कोई दिखाई नहीं देता। परन्तु हम देखते हैं कि सामाजिक और व्यक्ति-चरित्रों पर आधारित हमारी मानसिक घृणा में समाज या मानवता अथवा व्यक्ति-विशेष या स्वयं अत्याचारी-पापी अथवा उससे पीड़ित-दुःखित प्राणी की हानि का विचार रहने से उनके प्रति सहानुभूति की भावना अवश्य रहती है। एक प्रकार की करुणा या सहानुभूति का जो बीज भाव वीर रस के आश्रय में रहता है, वह घृणा या बीभत्स रस में भी अवश्य मान्य होना चाहिए। आत्मग्लानि-रूप बीभत्स रस और दयामिश्रित घृणा में तो सहानुभूति का विस्तार उतना ही स्पष्ट प्रतीत होता है, जितना करुण रस में। अतः हमारा निश्चित मत है कि बीभत्स रस की आनन्दानुभूति के मूल में यह सहानुभूति सिद्धांत भी अवश्य काम करता है, यद्यपि यही अपने में पूर्ण नहीं है। डा० गुलाबराय का कथन है कि 'साहित्य में वर्णन होने के कारण उनका (काव्य-विषय का) विभावन या साधारणीकरण हो जाता है और उसीके साथ उसका भयावनापन या घृणापन जाता रहता है और केवल आनन्द रह जाता है। घृणोत्पादक वस्तुओं का वर्णन घृणोत्पादक नहीं

१ रस-सिद्धान्त स्वरूप-विश्लेषण, पृ० १५५।

होता। यद्यपि उसमें कोई आदमा यह नहीं चाहता कि घृणोत्पादक वस्तुआ का वर्णन ही लिखा या पढा करे।

तथापि बीभन्म का वर्णन युद्ध की भयकरता को पुष्ट करने अपने प्रतिद्वन्द्वियों के प्रति पणा प्रकट कर उनमें प्रतिकार के अत्मा को शांत करने बुरे को बुरा कह कर उसको डर करने में समाज के साथ सहानुभूति प्रकट करने का आनन्द उत्पन्न करता है।'

बाबूजी के उपर्युक्त वक्तव्य की आरम्भिक पक्तियों के बारे में हमें आपत्ति है किन्तु उनका अंतिम वाक्य सहानुभूति मिद्वान्त की स्पष्ट पुष्टि करता है। हम उन को इस बात से सहमत नहीं हो सकते कि घृणोत्पादक या भयावह दृश्य घृणोत्पादक या भयावह नहीं रहते। वास्तव में रहते तो वे घृणोत्पादक या भयावह ही हैं, पर घृणा या भय भाव स्पृहणीय हो जाते हैं। विषय या दृश्य तो भय या घृणाजनक अग्राह्य ही रहेंगे, पर अनुभूति ग्राह्य हो जाती है। इसी में सब कोई यही चाहता है कि घृणोत्पादक वस्तुओं या दृश्यों का वर्णन लिखा या पढा करे। बाबूजी की इसके विपरीत उक्ति मान्य नहीं हो सकती।

श्रीभत्स और रौद्र रस में आनन्द-प्राप्ति के एक और कारण पर विचार करना आवश्यक है। जिस स्थान पर या जिन बातों में हम अपना प्रभुत्व पाते हैं, वहाँ हमारा मन आनन्द और प्रसन्नता का अनुभव करता है। जिस प्रकार हम हाकी, फुटबाल, शतरंज आदि खेलों में दूसरों को हराने के लिए—अपनी श्रेष्ठता का डका बजाने के लिए—प्रवृत्त होते हैं, और जीतने पर अत्यधिक प्रसन्नता का अनुभव करते हैं, उसी प्रकार बीभन्म और रौद्र रस में भी हम अपनी श्रेष्ठता को प्रमाणित करते हैं। घृणा या क्षोभज वस्तु, व्यक्ति या दृश्य की तुच्छता प्रकट करके हम अपने आत्म-भाव या अहम भाव को तुष्ट करते हैं, अत आनन्द प्राप्त करते हैं। बाबू गुलाबराय का इस सम्बन्ध में भी कथन है—“बीभत्स-रस-सम्बन्धी वर्णन कभी-कभी दया के भाव उत्पन्न कर समाज-सुधार में सहायक होते हैं। बीभत्स रसात्मक वर्णन घृणित पदार्थों की तुच्छता प्रकट कर हमारे आत्म-भाव की तुष्टि करते हैं, और इस प्रकार मनुष्य की प्रसन्नता के कारण होते हैं।”

इन क्रोध, घृणा आदि भावों के मूल में एडलर का प्रभुत्व-कामना-सिद्धान्त (Superiority Complex) स्पष्ट रहता है। अत हमारी यह प्रभुत्व-प्रतिष्ठा भी हमारे आनन्द का कारण अवश्य बनती है। यहाँ यह ध्यान रखने की बात है कि काव्य-रसों में आनन्द का प्रमुख कारण तो उदात्त या सुन्दर भावों का अपना सौन्दर्य है, अर्थात् उदात्त घृणा, उदात्त शोक आदि भाव अपने में आनन्द और सौन्दर्योत्पादक हैं, अत उपर्युक्त महानुभूति मिद्वान्त या आत्म-भावना का मिद्वान्त गौण रूप में ही

१ बाबू गुलाब राय नवरस, पृ० ५०२ (द्वितीय संस्करण १९३४ ई०)।

२ वल्लो, पृ० ५०४।

उदात्त भावों की आनन्दानुभूति में सहायक होने हैं। ये उदात्त भावानुभूति के साथ ही लगे हुए हैं, उससे पृथक् नहीं है। अतः उपर्युक्त आत्मभाव या अहम् भाव से अभि-प्राय अभिमान नहीं हो सकता। यह प्रभुत्वकामना भी विकृत नहीं होने पाती। मराठी के श्री वामन मल्हार जोशी ने जो 'आत्मक्रीडा आत्मरति का सिद्धान्त काव्यानन्द के मूल में बताया है वह भी उपर्युक्त आत्म-भाव सिद्धान्त में ही मिलता-जुलता है। यह सिद्धान्त आनन्दानुभूति का एकमात्र पूर्ण सिद्धान्त नहीं माना जा सकता। कुछ विद्वानों ने 'अनासक्त तन्मयता' तथा 'तादात्म्य सिद्धान्त' आदि का भी प्रतिपादन किया है। काव्य में कवि की अनुभूतियों से तादात्म्य होता है, यह हम पहले ही कह चुके हैं। काव्यगत आश्रय से भी तादात्म्य होता है, पर काव्य में आश्रय की स्थिति अनिवार्य नहीं है। फिर उदात्त अनुभूतियों में तन्मयता और तादात्म्य स्वयं-सिद्ध है। अतः ये सिद्धान्त भी आशिक रूप में ही आनन्दानुभूति की समस्या का समाधान करते हैं।

नाट्यदर्पणकार आदि कुछ प्राचीन विद्वानों ने शोक आदि को दुःखात्मक मानते हुए भी यह कहा है कि हमारे उनमें आनन्द लेने का कारण यही है कि नाटककार या अभिनेताओं ने उस कर्ण या बीभत्स दृश्य को भी बड़े कलात्मक ढंग से प्रकट किया है। यही बात कुछ पाश्चात्य सौन्दर्य-शास्त्री कहते हैं कि त्रासदी में सौन्दर्यानुभूति का रहस्य यही है कि स्रष्टा ने उसे पूर्ण कलात्मक रूप प्रदान किया है। परन्तु यह सिद्धान्त वैसे ही ऊपरी-सा है, जैसे भट्टलोल्लट और शकुन्तल ने काव्यानन्द को चमत्कार-जन्य बताकर छुटी पा ली थी। वास्तव में इसका हल भी हमें मानस-शास्त्र से ही खोजना चाहिए। उपर्युक्त उदात्त भाव-सौन्दर्य का सिद्धान्त ही इसका वास्तविक हल है। कवि-कर्म-कौशल या अभिनयादि की कुशलता से उत्पन्न चमत्कार का विस्मयकारी आनन्द भी इसके मूल में रह सकता है, प्रायः रहता है, किन्तु आनन्द या सौन्दर्य का मुख्य कारण भाव-सौन्दर्य ही है।

अभिनवगुप्ताचार्य ने मन की विश्रान्ति प्राप्त होने के कारण ही सब रसों को सुखात्मक बताया है। उनका कथन है—“रस स्वसाक्षात्कारात्मक आस्वाद-रूप ज्ञान के आनन्दमय होने से सुखप्रधान (आनन्दमय) होते हैं। जैसे कि केवल शोकानुभूति के आस्वादन में भी उसके निर्विघ्न विश्रान्त-रूप होने से लांक में (अत्यन्त मुकुमार हृदय) स्त्रियों को भी हृदय की विश्रान्ति (आनन्द) प्राप्त होती है। (हृदय की) अविश्रान्ति का नाम ही दुःख है। इसीलिए साख्य दर्शन के मानने वाले (कपिल के अनुयायियों) ने (दुःख को) रजोगुण की वृत्ति कहकर, चञ्चलता (अविश्रान्ति) को ही दुःख का प्राण कहा है। इसलिए (जब कर्ण रस तक में हृदय की विश्रान्ति प्राप्त होती है तो) सब रसों की आनन्दरूपता ही है। किन्तु उपरञ्जक विषयों के कारण, वीर रस के समान उनमें भी दुःख का स्पर्श रहता है, क्योंकि वह (वीर रस) क्लेश-

सहिष्णुतादि-प्रधान होता है।'' चित्त की यह विश्रान्ति उदान रसानुभूति या उदात्त भावानुभूति का ही परिणाम है। अत उदात्त या मुन्दर भावो की अनुभूति मे ही आनन्द प्राप्त होता है।

### कुरूप दृश्यो से भी सौन्दर्यानुभूति

हम आरभ मे भी बता चुके है कि भरत मुनि ने शृगार रस को 'उज्ज्वल-वेषात्मक' कहा है। व्याख्याकार शकुन ने 'वेष' शब्द का सामान्य अर्थ लेकर यह शका उठाई है कि 'विक्रमोर्वाशीय' नाटक मे शृगार रस होते हुए भी उन्मादावस्था मे पुरुरवा के अनुज्ज्वल वेष का और तापस-वत्सराज-चरित' मे वासवदत्ता के मर जाने का विश्वास दिला दिए जाने के बाद तापस वत्सराज उदयन के अनुज्ज्वल वेष का वर्णन पाया जाता है। इन दोनो मे अनुज्ज्वल वेष के कारण शृगार रस की सिद्धि कैसे होगी ? यह समस्या उठाकर स्वय ही व्याख्याकार शकुन ने यह समाधान दिया है कि बाह्य उज्ज्वल वेष न होने पर भी उनके भीतर की उत्तम रति विद्यमान रहती है, इसलिए वहाँ शृगार रस के मानने मे कोई दोष नहीं।<sup>१</sup> शकुन के इस कथन से जो तथ्य प्रकाशित हुआ है, वह यह कि केवल बाह्य सौन्दर्य ही सौन्दर्यानुभूति का कारण नहीं होता, अपितु आन्तरिक सौन्दर्य, आभ्यन्तर श्रेष्ठता, अन्तर की उत्तमता भी सौन्दर्यानुभूति कराती है। उदयनादि की आन्तरिक सुन्दर प्रकृति ही यहाँ आकर्षण या सौन्दर्य-बोध की परिचायक है।

शृगार, भक्ति आदि रसो के अतिरिक्त बीभत्स, भयानक आदि कुछ रसो मे सौन्दर्य-बोध की समस्या कुछ जटिल-सी बन जाती है। बीभत्स रस का आलम्बन बाह्य रूप मे तो कुरूप होता ही है, क्योंकि सुन्दर किन्तु कुलटा नारी का बाह्य सौन्दर्य भी सौन्दर्य नहीं रहता—साथ ही शृगार रस के उपर्युक्त उदाहरण के विपरीत, उसका अन्तर-पक्ष भी कुरूप होता है। अत बीभत्स रस मे सौन्दर्य बोध की समस्या सर्वाधिक जटिल बन जाती है। इस रस मे अन्तर-बाह्य से बिल्कुल कुरूप आलम्बन भी सौन्दर्यानुभूति कैसे कराता है ? विषय (आलम्बन) के प्रति विकर्षण होते हुए भी भयानक-बीभत्स मे विषयगत (रसगत) आकर्षण कैसे रहता है ?

वास्तव मे सौन्दर्य भी आनन्द की तरह आत्मा का ही गुण है। बाह्य सुन्दरता भी बीभत्स हो सकती है। सौन्दर्य को (बाह्य सौन्दर्य को) अलौकिक और अति पवित्र मानने वालो को सुन्दरता के कुकृत्यो एव बीभत्स व्यापारो का अवलोकन करना चाहिए। फ्रेंच उपन्यासकार ड्यूमा की म्लैडी, या प्रताप नारायण श्रीवास्तव के 'वेदना' की लौरा जैसी सुन्दरियाँ अपने सौन्दर्य-बल पर अनेक निरीह प्राणियो के

१. हिन्दी अभिनवभारती, पृ० ४७८।

२. हिन्दी अभिनवभारती, पृ० ५४४-५४५।

निर्मम प्राणात् तथा अन्य बीभत्स व्यापारो का कारण बनती है। इन सुन्दरियों के अमुन्दर कार्यों के प्रति घृणा का भाव भी क्या सुन्दरम् की रक्षा नहीं करता? वस्तुतः आलम्बन में कुरूपता और विद्रूपता होते हुए भी, उसके प्रति भय या घृणा-भाव सुन्दरम् की ही रक्षा करता है। जैसा कि कहा जा चुका है, "काव्य का आधार केवल बाह्य सौन्दर्य पर ही अवलम्बित नहीं है, उसमें हृदय की अन्तर्वृत्ति का चिरलक्षण ही मुख्य है। जो भाव विस्तृत जन समाज के हृदय के साथ सामंजस्य रखता है, उसी से काव्य में यथाय सौन्दर्य का विधान किया जाता है। काव्य ही एक ऐसा स्थल है, जहाँ घृणा, क्रोध, उपहास, ईर्ष्या, तिरस्कार आदि में भी सौन्दर्य है। बाह्य सौन्दर्य पर ही लुभाने वाले मूढ होते हैं। अन्तर्वृत्ति का सौन्दर्य ही काव्य का प्राण है।"

बीभत्स और भयानक रस के सम्बन्ध में प्रश्न यही है कि यह अन्तर्वृत्ति का सौन्दर्य इसमें कहाँ रहता है? निश्चय ही इनके आलम्बन में अन्तर्वृत्ति का सौन्दर्य नहीं रहता, क्योंकि शृंगारादि के विपरीत, बीभत्स या भय का आलम्बन तो अन्तर्वृत्ति से अवश्य ही कुरूप, भयावह या घिनौना होता है। तब सौन्दर्यानुभूति कैसे होती है? आकर्षण किस बात में है? जैसा कि कहा जा चुका है, आनन्द या सौन्दर्य आत्मा का विषय है, अतः हम अपनी आत्मा का ही आनन्द या रस लेते हैं। हम अपने ही भावों का आनन्द प्राप्त करते हैं। बाह्य आलम्बन तो निमित्त-मात्र है। अतः जब हम घिनौने दृश्यों से अपने हृदय में घृणा का अनुभव करते हैं, तो सौन्दर्य वस्तु (आलम्बन) में न होकर उस हमारी भावना में होता है, हमारी आत्मा का ही ओज घृणा भाव के रूप में हमें आनन्द प्रदान करता है। अतः बीभत्स और कुरूप दृश्यों से भी सौन्दर्यानुभूति का रहस्य भी यह भाव-सौन्दर्य ही है। हम यह नहीं कहते कि 'अहा! कैसा सुन्दर शराबी अत्याचारी है', अपितु कहते तो यही हैं कि "कैसा दुरात्मा है, नीच और दुष्ट है।" और उसकी उपस्थिति से नाक-भौं भी चढ़ाते हैं, पर काव्य में फिर भी हम उसे देखना चाहते हैं, बार-बार उसका वर्णन पढ़ना चाहते हैं। इसमें यही तथ्य निक्लता है कि काव्य में घृणित दृश्यों में भी आकर्षण रहता है। हा, वह आकर्षण वस्तुगत या विषयगत न होकर, हमारी ही भावना-द्वारा प्रेरित आत्मगत होता है। अतः इस दृष्टि से काव्य का ऐसा भयावह या बीभत्स पक्ष भी सुन्दर है। आलम्बन में कुरूपता होते हुए भी भावना में सौन्दर्य होता है। यह भय या घृणा-भाव उदात्त भाव होने के कारण हमें आनन्द तथा सौन्दर्यानुभूति ही कराता है। इसीलिए काव्य में सुन्दर-असुन्दर दो पक्ष नहीं, अपितु एक ही पक्ष 'सुन्दर पक्ष' मानना चाहिए। रावण आदि दुष्टों के जिन कार्यों को असुन्दर कहा जाता है, वास्तव में वे भी काव्यानुभूति के रूप में हमारी सौन्दर्यानुभूति ही जगाते हैं। अतः हमारी उदात्त भावना के सौन्दर्य से बीभत्स, भयावह दृश्य भी काव्य में सुन्दर तो नहीं बनते,

पर हमें सौन्दर्यानुभूति अवश्य कराते हैं। भयानक-बीभत्सादि रस अनुभूति में वे कुरूप और दुःखकारक होते हुए भी सौन्दर्यानुभूति तथा आनन्दानुभूति ही कराते हैं। अन आलम्बन चाहे कुरूप ही, पर उनसे अनुभूति हमें सौन्दर्य की ही होती है।

पाश्चात्य विद्वान् और सौन्दर्यशास्त्री जब इस समस्या पर विचार करते हैं कि भद्दे और कुरूप दृश्यो से सौन्दर्यानुभूति कैसे होती है, तो वे प्रायः भाव-सौन्दर्य के इस रहस्य का उद्घाटन न करके अन्य बातों में ही इस समस्या का समाधान ढूँढते हैं। सच तो यह है कि काव्य की दृष्टि में पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्री इस विषय पर विशेष विचार न करके चित्रकला आदि की दृष्टि में ही सौन्दर्यानुभूति पर अधिक विचार करने रहे हैं। अरस्तु के अनुकरण-सिद्धान्त में तो इस प्रश्न का उचित उत्तर मिलता है कि 'वस्तु चाहे कितनी ही अग्राह्य या अश्चिकर क्यों न हो, उसकी अनुकृति प्रायः ग्राह्य एवं रुचिकर होती है।'<sup>१</sup> पाश्चात्य विद्वानों ने अधिकतर इसी आधार पर यह तथ्य प्रकाशित किया है कि कुरूप और असुन्दर वस्तुएँ भी ललित कलाओं में सुन्दर इसीलिए प्रतीत होती हैं कि कलाकार उन्हें पूर्ण कलात्मकता के साथ चित्रित या प्रकट करता है। परन्तु हम देखते हैं कि यह समाधान भी अरस्तु के कुशल अनुकृति-सिद्धान्त-जैसा ही है। अन्तर केवल इतना ही है कि इसमें विषयीगत दृष्टि अपेक्षाकृत अधिक है। कवि वह कुशल चित्रण कैसे करता है, कुशल चित्रण में क्या अभिप्राय है, आदि प्रश्न ज्यों-के-त्यों बने रहते हैं। अतः बीभत्स रस में सौन्दर्यानुभूति की समस्या का हल भाव-सौन्दर्य की दृष्टि में ही समीचीन बैठता है। इस भाव-सौन्दर्य का ध्यान भुलाकर ही कुछ विद्वानों ने बीभत्स रस के बारे में भ्रातिपूर्ण वक्तव्य दिए हैं। एक विद्वान-द्वय का कथन है—“बीभत्स रस सौन्दर्य-भावना में आघात पहुँचाता है, और कदाचित् इसीलिए सौन्दर्य-स्वप्ना सूरदास की प्रकृति ने उसकी उपेक्षा कर दी।”<sup>२</sup> किन्तु कला में 'कुरूप' और 'असुन्दर' विवादी स्वरों के समान हैं जो मुख्य राग को निखारते हैं। अर्थात् वे आनन्द और सौन्दर्य-भावना को ही तीव्र करते हैं, 'सौन्दर्य-भावना में आघात' नहीं पहुँचाते।

अब विद्वानों के एक और मत पर विचार करना आवश्यक है। आचार्य रामचन्द्रशुक्ल ने कहा है कि बाह्य प्रकृति के साथ यदि अन्तःप्रकृति का सौन्दर्य भी कवि प्रकट करता है, और इस प्रकार प्राकृतिक सौन्दर्य, मानव का बाह्य आकृति-प्रकृतिगत सौन्दर्य और मानवीय आन्तरिक सौन्दर्य तीनों का यदि सामंजस्य घटित हो जाए, तो फिर क्या कहना! इसके लिए उन्होंने चित्रकला के रम्य प्राकृतिक वातावरण में

1 'that an imitation is often agreeable, though the thing imitated or copied is disagreeable'

—A History Of Aesthetics Bernard Bosanquet p 57

२ डा० रामरत्न भटनगर तथा वाचस्पति त्रिपाठी 'सूर साहित्य की भूमिका', पृ० १४९।

अन्त बाह्य मे सुन्दर राम और भरन की अद्भुत सौन्दर्य-उटा का उदाहरण दिया है। "चित्रकूट-ऐसे रम्य स्थान मे राम और भरन-जैमे रूपवानो की रम्य अन्त प्रकृति की छटा का क्या कहना है।"

इसमे मदेह हो सकना है कि इस दृष्टि से तो भयानक और बीभत्स रस सौंदर्य या आनन्द की ऐसी उच्छ्रुततम स्थिति को पहुँच ही नहीं सकता, क्योंकि भयानक और बीभत्स रस मे अन्त बाह्य के सौंदर्य-सम्मिलन का यह रूप प्रकट हो ही नहीं सकता। अत विद्वाना न जो यह कहा है कि "जहाँ बाह्य और अन्त सौंदर्य का सम्मिलन है, वहाँ काव्य की भावना अत्यन्त ही ऊँची रस-भूमि पर पहुँच जाती है", यह केवल शृंगार वीर आदि रसो मे ही स्पष्टत सम्भव हो सकता है बीभत्स, भयानकादि मे नहीं। तो क्या बीभत्स और भयानक रस मे 'काव्य की भावना अत्यन्त ही ऊँची रस-भूमि' पर नहीं पहुँचती? बीभत्स और भयानक रस मे अन्त बाह्य-सम्मिलन का क्या रूप होगा? होगा भी या नहीं?

इस सम्बन्ध मे हमारा मन है कि बीभत्स रस मे जहाँ घृणा के आलम्बन की आन्तरिक कुरूपता के साथ बाह्य वातावरण की कुरूपता और आलम्बन की व्यक्तिगत कुरूपता का सामजस्य घटित होता है, वहाँ भी घृणा भाव की अत्यन्त ही ऊँची रस-भूमि मानी जा सकती है। जैसे, एक दुराचारी व्यक्ति अपने अत्याचारो और कुकृत्यो से हमारी घृणा का पात्र बनता है। अब यदि वह कुरूप और विदूर भी हुआ और साथ ही अपने दुराचार के बीभत्स अड्डे मे प्रकट हुआ, जहाँ का वातावरण भी घिनौना हो, तो उससे हमारी घृणा तीव्रतम होगी। और काव्यगत उदात्त घृणा भाव का तीव्रतम होना ही भाव की अत्यन्त ऊँची रस-भूमि की सिद्धि है। अत जहाँ हम यह कहते है कि अन्त बाह्य सौंदर्य से हमे पूर्ण आनन्द प्राप्त होता है, वहाँ साथ ही हमे यह भी मानना होगा कि काव्यगत बीभत्स दृश्यों के अन्त-बाह्य से कुरूप और घृणित होने पर भावानुभूति अत्यन्त ही उच्च रस-भूमि को पहुँचती है। आलम्बन अन्तर-बाह्य से जितना ही अधिक कुरूप होगा, उतनी ही अधिक भाव-सौन्दर्यानुभूति प्राप्त होगी। यही बात भयानक रस के बारे मे कही जा सकती है।

बीभत्स और भयानक रस मे भी बाह्य और अन्त सौंदर्य का सम्मिलन सम्भव है, पर यह सम्मिलन आलम्बन मे न होकर कवि की कला मे होता है। अन्त सौंदर्य से अभिप्राय भाव-सौंदर्य से होगा और बाह्य सौंदर्य कवि या लेखक की कलात्मक अभिव्यक्ति—शब्द, छन्द, मगीत आदि कला-तत्त्वो मे समझना चाहिए। साराश यह कि बीभत्स, भयानकादि रस भी हमे सौंदर्यानुभूति कराते है, और सुन्दरम् की रक्षा का ही उद्देश्य रखते हैं।

१ आचार्य रामचन्द्रशुक्ल 'वितामणि प्रथम भाग, पृ० १६७-६८।

२ लक्ष्मीनारायण सुधाशु 'काव्य मे अभिव्यजनावाद', पृ० ७६।



## हिन्दी आलोचना के प्रतिमान



### साहित्य-आलोचना—स्वरूप और क्षेत्र

रस-शास्त्र पर विचार करने के बाद अब हम उसके प्रकाश में साहित्य-समालोचना और हिन्दी आलोचना पर विचार करते हैं। आलोचना की प्रवृत्ति मानव की स्वाभाविक मूलभूत प्रवृत्ति है। हम भिन्न-भिन्न वस्तुओं का ज्ञान प्राप्त करना, उन्हें जानना, भली प्रकार समझना और समझाना चाहते हैं। दृश्यमान जगत् की समस्त वस्तुओं के सम्बन्ध में हमारी रुचि-अरुचि, आकर्षण-विकर्षण तथा अन्य अनेक प्रतिक्रियाएँ प्रकट होती हैं। वस्तु के यथार्थ रूप की जिज्ञासा और जानकर उसके प्रति वैदिक तथा मानसिक प्रतिक्रिया चेतन मानव का स्वभाव है। यही वस्तु को समझना-समझाना, उसके सम्बन्ध में निर्णय देना उसकी समीक्षा या समालोचना है। आलोचना, समालोचना, समीक्षा या परीक्षा—सब पर्यायवाची शब्द व्यापक अर्थ के द्योतक हैं। किसी वस्तु को सम्यक् प्रकार से, पूर्ण दृष्टि से देखना, उसके अन्तर-बाह्य—सब पक्षों को समझना और परखना ही आलोचना है। अतः साहित्य-समीक्षा से अभिप्राय साहित्य या साहित्यिक कृतियों का ज्ञान, रसास्वादन, परख, उन की उत्पत्ति, स्वरूप, तत्त्व, भेद, अग-प्रत्यग, गुण-दोष, प्रभाव तथा अन्य सब प्रकार का मूल्यांकन—सभी-कुछ है।

आलोचना और सृजनात्मक साहित्य का अद्भुत सम्बन्ध है, दोनों अन्योन्याश्रित हैं, दोनों एक-दूसरे के पूरक हैं। मैथ्यू आर्नल्ड-जैसे कुछ विद्वान् आलोचना को रचनात्मक साहित्य की अनुगामिनी-मात्र मानते हैं। उनका कहना है कि रचना आलोचना में श्रेष्ठतर प्रवृत्ति है। आलोचना तो केवल रचना की सहकारिणी है। इसके विपरीत, कुछ विद्वानों ने आलोचना को साहित्य का पथ-निर्देश करने वाली प्रेरणा-शक्ति बताया है। पर चाहे हम आलोचना को साहित्य की अनुगामिनी मानें, चाहे प्रेरणा-शक्ति कहें, यह निश्चित है कि उसकी अपनी स्वतन्त्र सत्ता है, स्वतन्त्र

महत्ता है। हमारे प्राचीन जात्रायों ने काव्य-रचना की मुख्य प्रतिभा कारयित्री नग समीक्षक की मुरय प्रतिभा भावयित्री बनाई है।<sup>१</sup> किन्तु वन दोनो मे विरोध समझना भ्रम होगा। राजशेखर ने भी इन दोनो का मयोग माना है क्या भावना के बिना कवि काव्य-निर्माण कर सकता है? इसी प्रकार आलोचक भी मौलिक सूझ-बूझ तथा सृजनात्मक प्रतिभा के बिना पूर्ण जीवन नहीं कर सकता। काव्य-मात्र को जीवन की आलोचना कहन वाला विद्वाघ आलोचनात्मक शक्ति को सृजन-शक्ति की दासी कैसे मान बैठता यह आश्चर्य की बात है। किन्तु मभवत इस सम्बन्ध मे आनल्ड का अभिप्राय व्यावहारिक साहित्य-समीक्षा मे है। व्यापक दृष्टि मे देखे, तो कहना पटना है कि सृजन मे पूर्व कवि मे आलोचक जन्म लेता है। मच तो यह है कि आलोचन-शक्ति के साथ ही सृजन-शक्ति का उदय हाता है। अपने विगिष्ट अर्थ मे भी समीक्षा साहित्य से जीवन लेती भी है, और उस जीवन देती भी है। टी० एस० डलियट भी रचना और आलोचना का मयोग पाय एक ही व्यक्ति मे उपस्थित मानने है, और साहित्य-निर्माण मे दोनो को एक-दूसरे का पूरक बताते है। हडसन महोदय ने आनल्ड के विरोध मे ही कहा कि काव्य जीवन मे प्रेरणा लेता है और आलोचना काव्य से—यह दृष्टिकोण गलत है। वस्तुतः सन्समालाचना भी जीवन से प्रेरणा लेती है।<sup>२</sup>

“असफल लेखक ही आलोचक बन जाता है”—ऐसे वाक्यों मे मे कोई सार-तत्त्व नहीं पाता। वास्तव मे ड्राइटन का ऐसा कथन उस युग के निकृष्ट अधकचरे तथाकथित आलोचको के प्रति रोष का ही सूचक है, जो कवि-कर्म मे असफल रहे थे। अत आम्कर वाइल्ड के कथनानुसार आलोचनात्मक ज्ञान के बिना कला का सुन्दर मौष्ठवपूर्ण निर्माण कठिन ही नहीं, असभव है।

समीक्षा के दो पक्ष है—१ व्याख्या और २ निर्णय। स्वयं निरीक्षण या समझ-बूझ के पश्चात् औरो को समझाना—परिज्ञाना करना—आलोचना का पहला पक्ष है, तथा गुण-दोष जता कर विधायक मूल्यांकन उसका निर्णय-पक्ष है। त्याम्या

१ कवेरूपकुर्वाणा कारयित्री। भावकस्योपकुर्वाणा भावयित्री। साहि कवे भ्रमम निप्राय च भावयति।  
—काव्यमीमासा (राजशेखर)

2. Poetry is at bottom criticism of life—Arnold

3 T S Eliot—The Use Of Poetry And The Use Of Criticism, p 30

4 Hudson—An Introduction To The Study Of Literature p 262

५ “किसी के दोषो का निरूपण करना एक बात है और उसकी टाग खीचना दूसरी बात है। बहुधा निकृष्ट लेखक कठोरतम आलोचक होते है क्योंकि सिरके की उत्पत्ति उस समय होती है जबकि सडने की प्रतिक्रिया चरम-स्थिति मे पहुच जाती है और तब वह फिर क्रियाशील हो जाती है। इसी प्रकार कवि रूप के विकृत हो जाने पर, उस मे आलोचक जन्म लेता है।”

(‘सेरिड मिसेलेनी’ की भूमिका, से—अनुवादक श्री जगदीश गोयल।)

या विश्लेषण आलोचना का कला-पक्ष है, तो मूल्यांकन उसका विज्ञान-पक्ष है। निर्णय देना आलोचना का महत्त्वपूर्ण कार्य है। बिना निर्णय के आलोचना का मही रूप प्रकट नहीं होता। पर निर्णय कैसा हो? आलोचना के क्षेत्र में यह प्रश्न बड़ा महत्त्वपूर्ण है। स्वस्थ, निष्पक्ष, योग्य, पूण एव निर्भीक निर्णय के स्थान पर यदि अयोग्य, एकांगी और पूर्वाग्रह एव पक्षपात से पूर्ण निर्णय हागा, तो ममालोचना मत्-समालोचना न रह कर अनर्गल प्रलाप-मात्र ही बन जायगी। आलोचना के अयोग्य और विकृतरूप से ही खीझ कर बहुत से विद्वानों को उसकी आवश्यकता एव उपयोगिता के सम्बन्ध में मदेह रहा है। उसी कारण चेम्बोब-जैसे विद्वान् को भी कहना पडा— 'ममालोचक तो थोड़े पर बैठन वाली वह मक्खी है जो उसे चलने से रोकती है।' शापेन हावर के आधार पर इलाचन्द्र जोशी-जैस साहित्यकार को भी इमी कारण खेदपूर्वक लिखना पडा—“किसी अच्छी कृति को ईर्ष्यावश निम्न स्तर की प्रमाणित करने का एक उपाय यह भी काम में लाया जाता है कि उसकी तुलना में किसी बुरी कृति की नियंत्रण-रहित प्रशंसा की जाने लगती है। अतः में एक दिन यथार्थ लेखा-जोखा होता ही है और तब उन आलोचकों के मुह में म्वत कालिख पुन जाती है जिन्होंने उस आडम्बरपूर्ण किन्तु निकृष्ट कृति को महान् बता कर उमें माहित्य-जगत पर बलपूर्वक थोपना चाहा था।

'यही हाल उन लोगों का होता है जो किसी विशिष्ट और अच्छी कृति की निन्दा व्यक्तिगत या युग के सामूहिक विद्वेष में प्रेरित हो कर करते हैं। इसलिये अधिक धूर्त और चतुर आलोचक इस तरह का सीधा उपाय काम में नहीं लाते। वे एक दूसरा ढग अस्तियार करते हैं। वे लोग जब देखते हैं कि कोई वास्तव में शक्तिशाली व्यक्ति साहित्य के प्रागण में उतरा है तो वे आपस में सलाह करके या व्यक्तिगत प्रेरणा से उसकी कृतियों के सम्बन्ध में एकदम मौन धारण कर लेते हैं। यह विद्वेषपूर्ण मौन, जिसे दूसरे शब्दों में 'उपेक्षा' कहा जाता है, एक लम्बे असें, तक किसी विशिष्ट प्रतिभाशाली व्यक्ति की ख्याति में जबर्दस्त बाधा डाल सकती है। पर अतः में, कभी-न-कभी वह मौन भग होता ही है।

“इस प्रकार प्रत्येक महत्त्वपूर्ण कृति अपने युग को कसौटी पर रखती है। वह इस बात की परीक्षा लेती है कि जिस युग में इसकी रचना हुई है, वह युग उसकी विशेषता को समझने की योग्यता रखता है या नहीं। मकटो निकम्मे व्यक्ति गुटों और मित्रों की सहायता से समसामयिक ख्याति जल्दी पा जाते हैं, जबकि योग्य व्यक्ति बहुत ही मघर्षों के बाद धीरे-धीरे मान्यता प्राप्त करते हैं।

“इन बातों से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि किसी महान् कृति की रचना के लिये सबसे पहली शर्त यह है कि लेखक अपने समसामयिक आलोचकों की बातों पर अधिक ध्यान न दे—उनकी टिप्पणियों, विचारों या सम्मतियों, उनके प्रशंसात्मक या निन्दामूलक मतध्यों पर विशेष महत्त्व आरोपित न करे। यदि वह शताब्दियों

तक अपनी कृति का स्थायित्व चाहता हू तो उसे सम-सामयिक ख्याति के प्रलोभन से अपने को बचाना चाहिए।”<sup>१</sup>

सतममालोचना के अभाव में कितने अनर्थ की सभावना है। अतः समीक्षा के उचित मान-दण्ड निर्धारित करने के साथ समीक्ष्यवादी के कर्त्तव्य और प्रसाधनो की जाच अत्यावश्यक है। समीक्षक का कार्य सरल नहीं होता। उसे पाठक और लेखक दोनों का उत्तरदायी बनना होता है। यदि उसके कार्य से सत्साहित्य के सृजन और विकास तथा पाठको की रुचि के परिष्कार की सिद्धि न हुई, तो उसका प्रयत्न निष्फल ही रहेगा। आलोचना के व्यापक मान-दण्ड इन मूलभूत प्रसाधनो के बिना निरर्थक ही होंगे। अतः प्रस्तुत विषय के सर्वांगीण विवेचन की सरणी इन तीन रूपों में होगी—

- १ आलोचना के आधारभूत अनिवार्य प्रसाधन
- २ आलोचना के परिवर्तनीय नियम एवं मान-दण्ड
- ३ समीक्षा के शाश्वत, सार्वभौम मान-दण्ड

अनिवार्य प्रसाधन से मेरा अभिप्राय समीक्ष्यवादी के कर्त्तव्य एवं गुण और समीक्षा के ऐसे मूल सिद्धांतों से है, जो आदर्श आलोचना के हेतु होते हैं। समीक्षक की पहली शर्त उसका रस-ग्राही पाठक होना है। हमारे यहाँ भावयित्री प्रतिभा को इसी कारण प्रमुखता दी गई है। इस प्रतिभा का मालिक सहृदय भी होगा, तभी तो वह कवि या लेखक की सम्पूर्ण अनुभूतियों के साथ तादात्म्य स्थापित कर के पूरी तरह रसास्वादन कर सकेगा। सहृदय आलोचक में ही सम्पूर्ण भाव-सवेदनाएँ जागृत होती हैं। उसकी कल्पनाएँ भी कवि की तरह सजग होनी चाहिएँ, तभी वह काव्य-रचना के वास्तविक अर्थ और गूढ रहस्यों को पा सकेगा। विद्वत्ता, सम्पूर्ण शास्त्रों तथा कलाओं का ज्ञान, लौक-व्यवहार, विभिन्न भाषा-साहित्यों का तुलनात्मक अध्ययन, शब्द-ज्ञान, अर्थ-ग्रहण की क्षमता, भाषा-व्याकरण-छन्द आदि सब विषयों में उसे पारंगत होना चाहिए। नीर-क्षीर-विवेक और निष्पक्षता के बिना आलोचना का आदर्श स्थापित ही नहीं हो सकता। निर्णय देने की क्षमता के साथ ही आलोचक में विराग होना अत्यावश्यक है। ससार की सब भाषाओं का इतिहास साक्षी है कि आलोचना को दूषित करने में सबसे बड़ा हाथ पक्षपात या पूर्वाग्रहों का रहा है। आलोचना के क्षेत्र में किसी प्रकार की राजनीतिक गुटबन्दी, मित्रता-शत्रुता, पक्ष-विपक्ष, प्रान्तीयता और यहाँ तक कि देश-भक्ति के लिये भी कोई स्थान नहीं है। स्वदेशी के मोह में हम भले ही देशी वस्तुओं को अपेक्षाकृत अच्छी विदेशी वस्तुओं की तुलना में बढ़िया माने तथा उनके ही प्रयोग का प्रचार करें, पर साहित्य के क्षेत्र में राष्ट्रीय चारण बनना दूषित प्रवृत्ति का ही द्योतक होगा। आलोचना के इस खतरे पर दृष्टि डालते हुए डा० जॉनसन ने कहा है—“कुछ ऐसे पूर्वाग्रह हैं जिनके शिकार

१ ‘देखा परखा’ इलाचन्द्र जोशी (‘साहित्यिक ख्याति और उसका मूल्य’ नामक निबन्ध)।

लेखक (आलोचक) निर्विकल्प भाव से हुए हैं अपन और किसी दूसरे देश के लेखको की तुलना निष्पक्ष भाव से शायद ही कोई सुन सकता हो।<sup>१</sup>

आलोचक के गुणों पर प्रकाश डालते हुए गम्बीकाम्बी<sup>२</sup> ने भी उसमें अन्त-दृष्टि, सहानुभूति, कल्पना ग्राह्यता, सामान्यबुद्धि, स्पष्ट अभिव्यक्ति की क्षमता, नीरक्षीर-विवेक आदि गुणों को अत्यावश्यक ठहराया है। सान्दर्भानुभूति की क्षमता ही आलोचना की कसौटी है। जो आलोचक काव्य-कृति के सब मुन्दर पक्षों का सहज आलोक पा जाता है, वही श्रेष्ठ है। काव्य की आत्मा में प्रवेश करके जो आलोचक उसके सम्पूर्ण सौंदर्य को उद्घाटित कर देता है, वही सफल आलोचक है। कला अपने में पूर्ण इकाई है। अतः उसके किसी अंग-विशेष को ही दृष्टि में लाकर जो एकांगी आलोचना की जाती है, वह आदर्श से दूर रहती है। एकांगी आलोचना से कला-कृति के वास्तविक स्वरूप का कुछ भी बोध नहीं होता। इससे अधो के हाथी-दर्शन वाली बात ही निकलती है।

निष्णात विवेचक प्रत्येक वैदग्ध्यपूर्ण कृति को उसी भावना में पढ़ता है जिसमें रचयिता ने उसका प्रणयन किया है। वह सम्पूर्ण कृति को परखता है, देखता है—कहा प्रकृति आन्दोलित होती है तथा आह्लादित मन को भावोष्णता से भर देती है—वह छोटे-छोटे दोष नहीं देखता और न मात्सर्यमूलक जड प्रसन्नता के निमित्त काव्य-गुण पर मुग्ध होने के उदार आनन्द का परित्याग करता है। प्रकृति की भाँति कविता में भी जो हमारे मन को प्रभावित करती है वह उसके पृथक्-पृथक् अंग-प्रत्यंगों की सुडौलता नहीं होती, हम एक आख, अथवा अधर को सौन्दर्य की सज्ञा नहीं देते—सौंदर्य तो उन सबकी मर्मिलित शक्ति एवं निष्पन्न परिणाम की सज्ञा है।<sup>३</sup> जो केवल छन्द, अलंकार या भाषा के किसी अन्य प्रसाधन में ही उलझ जाते हैं, उसे ही कसौटी बना लेते हैं, वे काव्य का सौंदर्य नहीं देख सकते। अतः आलोचक को सौंदर्य-अनुरागी होना चाहिए तथा अपनी सम्पूर्ण बौद्धिक चेतनता और मानसिक सतर्कता के साथ काव्यालोचन में प्रवृत्त होना चाहिए।

आलोचना के परिवर्तनीय नियम या मान-दण्ड आलोचना या आलोचक के मूलभूत प्रसाधनों का सक्षिप्त विवेचन करने के पश्चात् अब हम आलोचना के ऐसे मान-दण्डों पर प्रकाश डालेंगे, जो युग-सापेक्ष होते हैं तथा जिनका आप्रह्म सत्समा-लोचना को खतरे में डाल सकता है। आलोचक को चाहिए कि साहित्य-रचनाओं की परख आलोचना के शाश्वत मान-दण्डों के आधार पर ही करे। समीक्ष्यवादी को

१. 'पाश्चात्य काव्य-शास्त्र की परम्परा' (प्रधान संपादक डा० नगेन्द्र), पृ० ११२।  
डा० जॉनसन के 'दो रैम्बलर' से अर्जित।

२. 'The Principles Of Criticism Abercrombie

३. Pope's Essay On Criticism

प्रत्येक युग की प्रत्येक रचना की स्वतन्त्र सत्ता का ध्यान रखना होगा। साहित्यिक मान-दण्ड युग की साहित्यिक वाग्णाओं से भी प्रभावित होते हैं। अतः युग-विशेष के रूढ़ नियमों तथा मानों को ही कसौटी बनाने से भी अन्याय की संभावना रहती है। समीक्षा के कुछ बाहरी मानदण्डों और सिद्धान्तों को काव्य-सामान्य के लिये सत्य मानकर समीक्षा करना अनुचित है। रूढ़ नियमों को कला-कृति में न पाकर उसे हेय समझ बैठना आलोचना की भारी त्रुटि है। इस सम्बन्ध में हमारा आग्रह है कि साहित्य समीक्षकों को युग-साहित्य के ऐसे नियम बनते हुए साहित्य के मूलभूत शाश्वत मानदण्डों को नहीं भुलाना चाहिए। चाहे हम महाकाव्य के लक्षण या नियम बना रहे हों अथवा उपन्यास के, हमें मदा उन तत्त्वों को प्रमुखता देनी चाहिए जो साहित्य के मूल तत्त्व हैं। हमारे प्राचीन आचार्यों ने महाकाव्य के लक्षणों पर प्रकाश डालते हुए छन्द-नियम, सर्ग-संख्या, मंगलाचरण आदि बाह्य बातों को भी उतना ही आवश्यक ठहराया जितना रस-परिपाक और उदात्तता आदि अंतरंग तत्त्वों को। महाकाव्य के व्यापक और शाश्वत मानदण्डों के आधार पर उसके अनिवार्य अंतरंग तत्त्वों और परिवर्तनीय बाह्य तत्त्वों में भेद जनाकर पूर्ण विवेचना आचार्यों ने नहीं की। अब यदि कोई समीक्षक किसी आधुनिक महाकाव्य में मंगलाचरण न पाकर अथवा छन्द-परिवर्तन का प्राचीन नियम न देखकर उसे दूषित ठहराने लगे, तो उसकी आलोचना कितनी हास्यास्पद होगी! खेद की बात है कि आज भी हम वही गलती दोहरा रहे हैं। उपन्यास, कहानी, निबन्ध आदि आधुनिक साहित्य-विधाओं के तत्त्व-निरूपण में हम मूल तत्त्वों को भुला रहे हैं। उपन्यास के तत्त्व प्रकाशित करते हुए प्रायः सभी आलोचक भावानुभूति—भाव और रस—को गिनाते ही नहीं। प्रेमचन्द के उपन्यासों की समीक्षा करने वाले प्रायः सभी समीक्षकों ने भाव-संवेदनाओं को छोड़ ही दिया है। क्या प्रेमचन्द की महानता केवल इस बात में है कि उन्होंने समाज की विविध समस्याओं का बोध कराया, जो कार्य कि एक समाज-शास्त्री भी कर सकता था? मैं समझता हूँ प्रेमचन्द इसलिये महान् है कि उन्होंने जीवन के भिन्न-भिन्न पहलुओं पर हमारी भाव-संवेदनाएँ जगाईं। अनुभूति-क्षेत्र के रागात्मक तत्त्व को प्रकाशित किए बिना प्रेमचन्द के उपन्यासों की समीक्षा अधूरी ही कही जा सकती है। अतः साहित्य के सम्बन्ध में व्यापक मानदण्ड निर्धारित करना ही मत्समालोचना का कार्य होना चाहिए।

प्राचीन काल में नाटक पाँच अंकों के होते थे, आज तीन अंक रखे जाते हैं। कला और परिवर्तन ही मकता है। अतः इन बाह्य रूपों की व्याख्या या इनके आग्रह में न उलझकर हमें वास्तविक तत्त्वों की ओर ध्यान देना चाहिए। काव्य की शैलियाँ तथा रूप (फॉर्म) बदलते रहते हैं, अतः प्रचलित शैलियों और काव्य-रूपों को ही मान्य नहीं समझना चाहिए। समय-समय पर क्रांतिकारी प्रतिभाएँ रूढ़ मानों तथा नियमों का विरोध करतीं और नई शैली तथा नये रूप-विधान का निर्माण करतीं

आई है। अतः युग-विशेष की कला-कृतियों के आधार पर बनाए गए सीमित मान-दण्डों या नियमों का आग्रह करना और यह प्रचारित करना कि इन सिद्धान्तों या नियमों पर आधारित जो साहित्य-सृजन होगा, वही सफल होगा—नितान्त भ्रान्ति है। इससे तो कवियों या लेखकों की नैसर्गिक प्रतिभा के कुठित होने का भारी खतरा पैदा होता है।

समय-समय पर इन परिवर्तनीय नियमों के पुनरुत्थान की आवश्यकता होती है। जिस युग में यह पुनरुत्थान-कार्य रुक जाता है, उस युग में या तो किसी क्रांतिकारी सृजनात्मक प्रतिभा का अभाव समझना चाहिए, या उस युग में कवियों या लेखकों-द्वारा रूढ़ नियमों के विरुद्ध आवाज बुलन्द होती है। युग-निर्माता कलाकार रूढ़ नियमों का बधन मानना अस्वीकार कर देते हैं। पश्चिम में उन्नीसवीं शती उत्तरार्द्ध में यही हुआ। अठारहवीं शताब्दी की गतानुगत समीक्षा-प्रणाली से असंतुष्ट होकर, स्वच्छन्द-चेता कलाकारों ने रूढ़ नियमों व सिद्धांतों की मर्यादा भंग करना आरम्भ कर दिया था। स्वच्छन्दतावादी युग की सब कृतियों में प्राचीन नियमों का विरोध पाया जाता है। यदि युग की कला-कृतियों के अनुसार उस समय प्राचीन नियमों का पुनरुत्थान हो जाता, तो साहित्य के क्षेत्र में इतनी कटुता उत्पन्न न होती। वर्डस्वर्थ, कीट्स, बाइरन आदि श्रेष्ठ कवियों को न जाने कितने व्यग्य-बाण सहने पड़े थे। हिन्दी के छायावादी कवियों की नव-चेतना को न समझकर रूढ़िवादी आलोचकों ने आरम्भ में उनका कितना उपहास किया था, यह हिन्दी-पाठक से छिपा नहीं है। “आलोचना-क्षेत्र के इन रूढ़िवादी सिद्धान्तों ने सत्-समालोचना की विशेष हानि की है और हमें कुछ ऐसे दृष्टिकोण अपनाने पर विवश किया है जिनसे साहित्य तथा साहित्यकार दोनों की हानि होती चली आई है। इन्हीं के कारण हमारी निर्णय-शक्ति दूषित होकर शिथिल पड़ गई है और हम काव्य की आत्मा अथवा उसके अन्य गुणों की परख में विफल रहते हैं। जिस प्रकार ऋतु-सम्बन्धी परिवर्तन जानने के लिये विज्ञानज्ञ ताप-मापक यंत्र लगाकर सरदी-गरमी की मात्रा जानने का प्रयत्न करते हैं और अपने मानसिक तथा शारीरिक अनुभव से उसका निर्णय नहीं करते, उसी प्रकार साहित्य-क्षेत्र के पाठकवर्ग तथा आलोचक नियमों की सूची सम्मुख रख कर साहित्य की श्रेष्ठता तथा हीनता का निर्णय किया करते हैं।”<sup>१</sup>

समीक्षा के शाश्वत मान-दण्ड आलोचना का क्षेत्र विकसित होते-होते आज पर्याप्त व्यापक हो गया है। आदिकाल में केवल मौखिक साधुवाद या नाक-भौ चढ़ाने के रूप में ही आलोचना प्रकट हुई होगी। फिर शनैः शनैः उसका लिखित रूप सामने आने लगा होगा। आलोचना के ऐतिहासिक विकास-क्रम से स्पष्ट है कि प्राचीन काल

१. एस० पी० खन्ना : ‘आलोचना—इतिहास तथा सिद्धान्त’, पृ० ३६६।

की आलोचना में नियमों और नैतिक मूल्यों की प्रधानता थी। धीरे-धीरे उसमें व्यापकता का समावेश हुआ, व्याख्यात्मक प्रवृत्ति जगी। अनेक समीक्षा-शैलियों का प्रवर्तन हुआ, काव्यानुसंधान की प्रवृत्ति बढ़ी और आलोचना के अनेक सम्प्रदाय बने। समीक्षा के अनेक मान-दण्ड प्रस्तुत हुए। काव्य-मूल्य-सम्बन्धी दृष्टिकोण में भिन्नता के कारण समीक्षा के भी शाश्वत मानदण्डों का निर्धारण एकमत से नहीं हो सका है। किसी ने नैतिक मूल्यों को महत्त्व दिया तो कोई आनन्द को ही कसौटी मानता है। टालस्टाय, रिचर्ड्स आदि विद्वान् काव्य की नैतिक उपयोगिता के हामी हैं, तो ब्रेडले, पेटर, आस्कर वाइल्ड आदि को 'कला-कला के लिए' का सिद्धान्त ही मान्य रहा है। मनोविज्ञानवादी आलोचक व्यक्ति की ही दृष्टि से मूल्यांकन के हक में हैं, तो इसके विपरीत, मार्क्सवादी समाज तथा सामाजिक प्रगति की दृष्टि से विचार करना उचित बताता है। इस प्रकार नीतिवादी, सौष्ठववादी, स्वच्छन्दतावादी, मनोवैज्ञानिक, समाज-शास्त्रीय या मार्क्सवादी, अभिव्यजनावादी आदि अनेक काव्य-सम्प्रदाय प्रचलित रहे हैं। इस सारे ऐतिहासिक विकास-क्रम का संक्षिप्त अध्ययन करने के बाद हमने समीक्षा के शाश्वत, सार्वभौम मानदण्डों को निर्धारित करने का प्रयास किया है। सभी समीक्षा-शैलियों से समन्वित जिस उदात्त रस को हमने समीक्षा-मान माना है, वह समीक्षा का ऐसा व्यापक एवं मूल मान है, जो देश-काल-निरपेक्ष है तथा जिसके आधार पर हम ससार की सब भाषाओं के साहित्य का सही मूल्यांकन कर सकते हैं। यदि हम देखें कि सब प्रकार के साहित्य की एकता के कौन-से तत्त्व हैं, जो देशकाल की दीवारों को चीर कर शेक्सपियर, कालिदास, दाते, गेटे, होमर, वर्जिल आदि को सर्व-ग्राह्य विश्वकवि बनाते हैं, और जो साहित्यिक कृतियों को स्थायित्व प्रदान करते हैं, तो हमें उदात्त रस-तत्त्व ही ऐसे तत्त्व दिखाई देंगे।

### हिन्दी-समीक्षा के मान

वैसे तो रीतिकाल में ही सैद्धांतिक आलोचना के रूप में हिन्दी-समीक्षा का बीजारोपण हो चुका था, और संस्कृत-काव्य-शास्त्र के आधार पर हिन्दी में संकड़ों लक्षण-ग्रंथों की रचना हुई, पर रीतिकालीन इस प्रयत्न में न तो मौलिकता थी और न विशेष प्रतिभा और चिंतन की गहराई ही थी। रस-अलंकार की बंधी हुई लकीर से बाहर किसी का पाव नहीं बढ़ा। साहित्य की अनेक समस्याओं तथा परम्परागत मतों-सिद्धांतों की वैज्ञानिक परख का कुछ भी कार्य न हुआ।

भारतेन्दु युग में साहित्य और जीवन में नव-चेतना आई। अनेकानेक नवीन पाश्चात्य काव्य-शैलियों और पद्धतियों से भारतीयों का परिचय हुआ। खड़ी बोली गद्य में पत्र-पत्रिकाओं का चलन हुआ, और उनमें नए ढंग की प्रयोगात्मक आलोचना के लेख निकलने लगे। पर समीक्षा का यह रूप साधारण परिचयात्मक ही रहा, प्रौढ मूल्यांकन के दर्शन नहीं हुए। उनमें पूरी रचना की सर्वांगीण आलोचना का



प्रयाम नहीं होता था, केवल विशेष-विशेष स्थलो तथा विशेष पहलुओं का गुण-दोष-विवेचन ही रहता था। इस गुण-दोष-विवेचन का आधार भी परम्परागत शास्त्रीय नियम ही होते थे। आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी की आलोचना भी अधिकतर दोषान्वेषिणी ही रही। वे मूलतः सुधारक थे, अतः आलोचक में भी उनका सुधारकरूप प्रकट हुआ है। यद्यपि वे भी सर्वांगीण व्याख्यात्मक-निर्णयात्मक व्यावहारिक आलोचना का व्यापक स्वरूप नहीं प्रकट कर सके, तो भी उनके काव्य-विषयक विचारों में पर्याप्त व्यापकता दिखाई देती है। वे कविता में मनोरजन और उपदेश दोनों के पक्षपाती थे—“कविता का विषय मनोरजक और उपदेश-जनक होना चाहिए। यमुना के किनारे केलि-कौतूहल का अद्भुत-अद्भुत वर्णन बहुत हो चुका। न परकीयाओं पर प्रवृद्ध लिखने की अब कोई आवश्यकता है और न स्वकीयाओं के ‘गतागत’ की पहली बुझाने की।”<sup>१</sup> वर्ष्य-विषय की उत्कृष्टता पर बल देते हुए, द्विवेदी जी रस को ही कविता का सबसे बड़ा गुण बताते हैं। वे सादगी, असलियत और जोश को उत्तम काव्य का गुण मानते थे। ‘कवि और कविता’, ‘कवि-कर्त्तव्य’, ‘कवि बनने के सापेक्ष साधन’ आदि लेखों से उन्होंने सैद्धान्तिक आलोचना का सूत्रपात किया, और यद्यपि इस सिद्धांत-निर्माण में विशेष मौलिकता और चिंतन की प्रौढता नहीं है, प्राचीन भारतीय आचार्यों तथा पाश्चात्य विद्वानों के ही मत अपने ढंग पर प्रकट किये गये हैं, तो भी समीक्षा के पर्याप्त व्यापक मान उनके सिद्धांत-कथन में दिखाई देते हैं। डा० भगवत्स्वरूप मिश्र द्विवेदी जी की आलोचना के सम्बन्ध में कहते हैं—“यही बात (पश्चिम के प्रभाव की) उनकी आलोचना के मानदण्ड के सम्बन्ध में कही जा सकती है। उसमें दोनों का (भारतीय और पाश्चात्य) सम्मिश्रण है। अलंकार, काव्यभेद आदि के निरूपण के अतिरिक्त, जो स्पष्टतः भारतीय परम्परा की वस्तुएँ हैं, कवि के व्यक्तित्व, उसके राजनीतिक अथवा अन्य प्रकार के विचारों का विवेचन आदि कई-एक मान पश्चिम से ही आए हैं। जीवन की व्याख्या के रूप में साहित्य का ग्रहण पाश्चात्य प्रभाव है और द्विवेदी जी की साहित्य-समीक्षा पर इसका प्रभाव भी स्पष्ट है। व्याख्या की प्रणाली और मान भारतीय है।”<sup>२</sup> द्विवेदी जी समीक्षा का शाश्वत मान देने में तो असमर्थ रहे ही हैं, साथ ही अपने ही सामान्य विद्वानों का पूरा प्रयोग वे अपनी व्यावहारिक समीक्षा में नहीं कर सके। उनका महत्त्व युग-सापेक्ष है। अपने युग में जो काव्य-आन्दोलन, युग की आवश्यकता के अनुसार, उन्होंने उठाये, उन्हीं में उनकी महत्ता है। काव्य में रीतिकालीन शृंगार-मात्र के स्थान पर जीवन के विविध विषयों की अवतारणा, काव्य में केवल मनोरजन के स्थान पर जीवनादर्शों और उपयोगिता का दृष्टिकोण, भाषा की सरलता, छन्दों

१. ‘रसज्ञरंजन’, पृ० २३।

२. हिन्दी आलोचना उद्भव और विकास, पृ० २६४।

की स्वतन्त्रता आदि तत्कालीन साहित्यिक आदर्शों की पूर्ति के लिये द्विवेदी जी ने प्रबल आवाज उठाई। उन्होंने जिस नैतिक-उपयोगितावादी काव्यादर्श की स्थापना की, वही आगे चलकर प्रेमचन्द आदि साहित्यकारों में फला-फूला। यह ठीक है कि इससे कलात्मक पक्ष की हानि हुई और द्विवेदी जी का यह आग्रह एकांगी मानदण्ड का ही द्योतक है, पर उस समय देवकीनन्दन खत्री के स्थान पर प्रेमचन्द की उपलब्धि के लिये यही आवश्यक था। उन्होंने उस समय साहित्य-सम्बन्धी छिछली-हल्की धारणा को बदल कर एक सात्त्विक ज्योति जगाई।

द्विवेदी काल में मिश्र बधुओं ने कवियों को छोटा-बड़ा बताने की एक अवैज्ञानिक तुलनात्मक समीक्षा-परम्परा चलाई। रस, अलंकार, गुण-दोष, रीति, ध्वनि, छन्द आदि परम्परागत काव्य-तत्त्वों के आधार पर ही कवियों की ऊँची-नीची श्रेणियाँ बनाने का कार्य उन्होंने अपने 'विनोद' में किया है, और यही प्रवृत्ति 'हिन्दी-नवरत्न' में है। वैयक्तिक रुचि-अरुचि, कवि के अन्तर-बाह्य के सर्वांगीण अध्ययन के स्थान पर कुछ छन्दों की एकांगी परख, आन्तरिक मानदण्डों और बाह्य तत्त्वों में विशेष अन्तर न करना, अन्तर्दृष्टि और सूक्ष्म पर्यवेक्षण-शक्ति का अभाव, बधे हुए नियमों का आग्रह आदि उनकी समीक्षा की कुछ ऐसी मूल त्रुटियाँ हैं, जिनके कारण उनकी आलोचना सर्वथा अवैज्ञानिक और अनिश्चित कही जा सकती है। तुलना का आधार भी रुचि ही है। तभी तो भिन्न-भिन्न सस्कृतियों और भिन्न परिस्थितियों के कवियों की तुलना का प्रयत्न किया गया है। मजे की बात यह है कि तुलना में श्रेणी-विभाजन का आधार काव्योत्कर्ष का निर्णय है। पर यह काव्योत्कर्ष का निर्णय केवल कुछ छन्दों के भाषा-सौष्ठव अर्थात् अलंकार, छन्द आदि तथा भाव-सौष्ठव पर ही होता था। उनकी समीक्षा से व्यापक मानदण्डों की कुछ उपलब्धि नहीं हुई। कहीं-कहीं तो सहृदयता का भी अभाव रहा। मिश्र बधुओं की अपेक्षा कुछ व्यवस्थित तुलनात्मक आलोचना-प्रणाली का स्वरूप हमें प० पद्मसिंह शर्मा में मिलता है। मिश्रबधुओं ने देव को बिहारी से श्रेष्ठ घोषित किया था, शर्मा जी ने बिहारी की श्रेष्ठता सिद्ध करने के लिये तुलनात्मक आलोचना की। शर्मा जी की तुलनात्मक समीक्षा सौष्ठववादी-प्रभाववादी निर्णयात्मक आलोचना कही जा सकती है। 'बिहारी-सतसई' की भाव-शैलीगत परम्परा के निरूपण में ऐतिहासिक प्रवृत्ति भी कुछ-कुछ परिलक्षित होती है। बिहारी की श्रेष्ठता का निर्णय देने के लिये, शर्मा जी ने रस, भाव, अलंकार, शब्द-चमत्कार, उक्ति-वैचित्र्य आदि शास्त्रीय परम्परागत तत्त्वों को आधार बनाया है। बिहारी के भाव-सौष्ठव से भी अधिक भाषा-शैली-सौष्ठव पर वे रीझे हैं, और इसी रीझने में प्रभाववादी आलोचना का रूप प्रकट हुआ है। शब्द-चमत्कार या भावोत्कर्ष प्रकट करने में सौष्ठववादी समीक्षा का स्वरूप स्पष्ट है। वे प्राचीन रचनाओं को प्राचीन मानते और कवि के युग की प्रवृत्ति के आधार पर ही परखने के पक्ष में थे। उनका कथन था—“प्राचीन काव्य वर्तमान 'परिष्कृत सुरचि'”

के आदर्श पर नहीं रचे गए। उन्हें इस नये गज से नहीं नापना चाहिए, प्राचीनता की दृष्टि से परखने पर ही उनकी खूबी समझ में आ सकती है।<sup>१</sup> इस कथन से स्पष्ट है कि शर्मा जी के सम्मुख समीक्षा का कोई शाश्वत स्थायी मानदंड नहीं था। फिर भी कहीं-कहीं उनमें शुक्ल जी-जैसी सूक्ष्म भावान्वेषण-शक्ति दिखाई देती है। इसी सहृदयता का चरम विकास शुक्ल जी में हुआ। पर शर्मा जी अपने सीमित दृष्टिकोण के कारण काव्य में उदात्त तत्त्व के महत्त्व को नहीं समझ सके। कहीं कहीं वैयक्तिक रुचि और अनुचित पक्षपात भी उनकी आलोचना को दूषित करता है। देव और बिहारी की श्रेष्ठता के वाद-विवाद की परम्परा में प० कृष्णबिहारी मिश्र की 'देव और बिहारी' नामक समीक्षात्मक पुस्तक शर्मा जी से कुछ अधिक व्यवस्थित है। इसमें भी शास्त्रीय आधार वही रूढ है, बल्कि शर्मा जी से भी अधिक दृढ़ है, वही सौष्ठववादी पैमाना है, केवल महफिली दाद की अपेक्षा कुछ शास्त्रीय गभीरता है। शैली सहृदयतापूर्ण और सयत है। अनुचित पक्षपात भी बहुत कम है। देव की उत्कृष्टता दिखाने में उन्होंने बिहारी की मिट्टी नहीं कूटी। इस प्रकार द्विवेदी युग में समालोचना की धूम तो मची, पर निष्पक्ष वैज्ञानिक, सर्वांगीण, स्वाधीन आलोचना की सर्वथा कमी रही। रीतिकालीन भाव-शब्द-चमत्कार ही समीक्षा की कसौटी बने रहे। प० कृष्णबिहारी मिश्र के इस कथन से इन समीक्षकों का रूढ मानदण्ड स्पष्ट प्रकट होता है—“गुणाधिक्य, अलकार-बाहुल्य, रस-परिपाक एव भाव-चमत्कार कविता की उत्तमता की कसौटी रहनी चाहिए।”<sup>२</sup> कवि की अन्तर्प्रवृत्तियों के सूक्ष्म अध्ययन और सर्वांगीण दृष्टि के अभाव में यह आलोचना एकांगी ही कही जा सकती है।

हिन्दी-समीक्षा की इस अनिश्चित अवस्था में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, बाबू श्यामसुन्दरदास प्रभृति कुछ श्रेष्ठ आलोचकों का शुभागमन हुआ। शुक्ल जी ने अपनी सूक्ष्म चिंतन-शक्ति और समर्थ समीक्षा-पद्धति से हिन्दी आलोचना की काया पलट दी। अपनी श्रेष्ठ सैद्धांतिक एव व्यावहारिक समीक्षाओं-द्वारा शुक्ल जी ने विशुद्ध साहित्यिक सर्वांगीण समीक्षा के आदर्श मानने का नव-निर्माण किया। जैसा कि पहले कहा जा चुका है, प्राचीन भारतीय समीक्षा-प्रणाली अपने सैद्धांतिक रूप में बहुत सूक्ष्म, वैज्ञानिक तथा निष्पक्ष तथ्य-निरूपिणी रही है, पर व्यावहारिक समीक्षा की वह सर्वांगीण व्यापक प्रणाली हमारे यहाँ नहीं मिलती, जो पश्चिम में प्रचलित रही है। अब तक हमारी आलोचना रसास्वाद या आह्लाद की दृष्टि से ही एक बंधे हुए ढग पर होती थी। शुक्ल जी वर्तमान युग के उन भारतीय समीक्षकों में प्रथम श्रेणी के अधिकारी हैं जिन्होंने व्यावहारिक समीक्षा को व्यापक एव सर्वांगीण वैज्ञानिक रूप

१ 'बिहारी सतसई' की भूमिका।

२ 'देव और बिहारी', पृ० २३६।

प्रदान किया। काव्य-सम्बन्धी उनकी मान्यताएँ अत्यन्त प्रौढ और व्यापक चिन्तन की द्योतक हैं। निष्पक्षता सहृदयता, विद्वत्ता, सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि, भावकृता आदि आलोचक के सम्पूर्ण गुण तथा आलोचना के आवश्यक प्रसावन सर्वप्रथम शुक्ल जी में ही आदर्श रूप में दिखाई दिये। काव्य के परिवर्तनीय मानो तथा शाश्वत सिद्धान्तों पर भी उन्होंने सूक्ष्म विचार किया। रस, अलंकार आदि प्राचीन काव्य-तत्त्वों को उन्होंने नवीन मनोवैज्ञानिक दीप्ति प्रदान की। यद्यपि हमारे आचार्यों ने रसास्वाद के साथ ही धर्मार्थ-काम-मोक्ष आदि चतुर्वर्गप्राप्ति तथा नैतिक सिद्धि का प्रयोजन भी स्वीकार किया था, पर काव्य के आम्वाद-पक्ष पर ही आचार्यों, टीकाकारों तथा समीक्षकों का ध्यान रहा और मूल्यवादी दृष्टिकोण व्यवहार की वस्तु न बना। शुक्ल जी से पूर्व द्विवेदी जी ने इस ओर सकेत किया, किन्तु वे तथा उनके समसामयिक आलोचक मूल्य-सम्बन्धी मान-दण्ड को व्यवहार में न ला सके। पद्मसिंह शर्मा आदि का आम्वाद-पक्ष पर ही आग्रह था। साथ ही अब तक के समीक्षक रस, रीति, अलंकार आदि तत्त्वों का केवल स्थूल रूप में रूढ प्रयोग करते थे। शुक्ल जी ने इन तत्त्वों को नए ढंग से अपनी व्यापक समीक्षा का अंग बनाया। उन्होंने काव्य को मानवता की सर्वोच्च भाव-भूमि पर खड़ा किया। केवल मनोरंजन काव्य का उद्देश्य नहीं है अपितु हमारे रागों का परिष्कार करके हृदय-प्रसार-द्वारा चराचर सृष्टि के साथ रागात्मक सम्बन्ध स्थापित कराना ही काव्य का उद्देश्य है। केवल चमत्कार-प्रदर्शन तो तमाशाबाजी है। 'कलार्थं कला' सिद्धान्त के वे विरोधी थे। लोक-हित और सहृदय पाठक की अवहेलना करके 'स्वात सुखाय' रचना करना वे व्यर्थ मानते थे। वे बहून् बड़े रस-ग्राही पाठक थे। उनकी समीक्षा-पद्धति भी रसवादी-मूल्यवादी है। वे काव्य में रसानुभूति या भावोत्कर्ष तथा उच्च नैतिक प्रभाव को ही अपनी समीक्षा का मानदण्ड बनाकर चले हैं। शुक्ल जी विश्वनाथ की रसवादी परम्परा के आलोचक हैं। ध्वनिवादियों के व्यापक काव्य-लक्षण को उन्होंने नहीं अपनाया। यही कारण है कि उन्होंने सूक्ति को काव्य नहीं माना। वे साधारणीकरण-सिद्धान्त के पक्षपाती थे, अतः उसी काव्य-व्यापार को सच्चा समझते थे, जो सर्वसामान्य के हृदय को स्पर्श करे। अनुभूतिहीन कौरी कल्पना को उन्होंने खिलवाड़-मात्र माना। वस्तु और भावोत्कर्ष के विधायक होने में ही अलंकारों की सार्थकता है। काव्य में अर्थ-ग्रहण-मात्र से काम नहीं चलता, बिम्ब-ग्रहण कराना ही काव्य-भाषा का लक्ष्य होना चाहिए। शुक्ल जी ने लोकमगल की दृष्टि से काव्य के दो भेद किए। एक लोक-मगल की सिद्ध-अवस्था के काव्य, दूसरे लोकमगल की साधना-अवस्था के। शुक्ल जी ने दूसरे प्रकार के काव्यों को, मानव की उदात्त वृत्तियों को जगाने वाले होने के कारण, अधिक श्रेष्ठ माना। वे प्रबन्ध काव्य को मुक्तक काव्य से श्रेष्ठ मानते थे। शुक्ल जी ने सैद्धान्तिक समीक्षा की कोई पुस्तक नहीं लिखी, उनके काव्य-सम्बन्धी सिद्धान्त उनके निबन्धों, इतिहास तथा कवियों पर की गई व्यावहारिक समीक्षाओं में बिखरे

पडे है। उन्होंने गद्य-साहित्य के भिन्न-भिन्न अंगों पर बहुत कम विचार किया है। उनकी सम्पूर्ण निष्पत्ति काव्य की दृष्टि से हुई है। फिर भी अपने 'हिन्दी साहित्य के इतिहास' में उन्होंने निबन्ध, आलोचना, उपन्यास, कहानी आदि पर विचार किया है, जिससे प्रमाणित होता है कि भिन्न-भिन्न काव्य-रूपों के रचनात्मक मानों का निर्माण करने की प्रतिभा भी उनमें थी। वे न तो रूढ़ तत्रात्मक निर्णयवादी आलोचना के पक्ष में थे, न कोरी भावुकता-प्रधान प्रभाववादी आलोचना को उचित मानते थे। वे कवियों को श्रेणीबद्ध करना भी बेहूदा समझते थे—“केवल निर्णयात्मक आलोचना की चाल बहुत-कुछ उठ गई है। अपनी भली-बुरी रुचि के अनुसार कवियों की श्रेणी बाँधना उन्हें नम्बर देना, अब एक बेहूदा बात समझी जाती है।”<sup>१</sup> वे ऐसी व्याख्यात्मक समीक्षा के ही पक्ष में थे जो ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक आदि अन्य समीक्षा-प्रणालियों को सहयोगी बनाती हुई कवि की 'समस्त अन्तर्वृत्तियों की सूक्ष्म छान-बीन' करे। ऐसी विश्लेषणात्मक आलोचना आलोच्य-रचना में से ही उसकी आलोचना के मान निकालती है। शुक्ल जी ने विचारात्मक निबन्धों का आदर्श भी बताया।

यहाँ हम उनके समस्त सिद्धान्तों और मानों का विवेचन नहीं कर सकते। इतना ही कह देना पर्याप्त होगा कि शुक्ल जी में सिद्धान्त-निर्माण की अद्भुत क्षमता थी। कुछ विद्वान् शुक्ल जी में सिद्धान्त-निर्माण की क्षमता नहीं पाते। डा० नगेन्द्र उन्हें 'आऊट ऑफ-डेट' हो गए ही बताते हैं। डा० आई० ए० रिचर्ड्स के साथ शुक्ल जी की तुलना करते हुए वे कहते हैं—“रिचर्ड्स का दृष्टिकोण कहीं अधिक व्यापक है। उनका सत्य गद्यात्मक है, शुक्ल जी का स्थिर। इसलिए विषमताओं का सम-वय जिस सरलता से रिचर्ड्स कर लेते हैं, उस सरलता से शुक्ल जी नहीं। इसी कारण शुक्ल जी बहुत शीघ्र ही आउट-आव डेट हो गए—रिचर्ड्स कभी नहीं हो सकते, वे टी० एस० इलियट की कविताओं का भी आदर हृदय खोलकर करते हैं, शुक्ल जी को प्रसाद के साथ समझौता करने में भी कठिनाई पड़ी। कविता के लोक-पक्ष ने उन्हें इतना जकड़ रखा था कि रस की एकात साधना उन्हें मुश्किल से ही रस-ग्राह्य हो सकती थी, इसी कारण गीति-काव्य के प्रति शुक्ल जी का भाव कुछ कठोर ही रहा।”<sup>२</sup> इस सम्बन्ध में हमारा नम्र निवेदन है कि शुक्ल जी की कठोरता 'रस की एकात साधना' के प्रति नहीं थी, और 'रस की एकात साधना' उन्हें रस-ग्राह्य न हो, ऐसी बात नहीं है—'भ्रमरगीतसार' की भूमिका हमारे कथन की विशेष पुष्टि करती है—हाँ, वे साहित्य में 'केवल रस की एकात साधना' के पक्षपाती नहीं थे, इसीलिए उन्होंने रीतिकालीन काव्य, फारसी काव्य, कृष्ण-काव्य आदि की एकांगिता

१. 'हिन्दी साहित्य का इतिहास'—पृ० ५८३।

२. 'आचार्य रामचन्द्र शुक्ल' (सम्पादक बाबू गुलाब राय), पृ० १३८।

का विरोध किया। रहस्यवाद पर विचार करते हुए वे कहते हैं—“अब विचारने की बात है कि किसी अगोचर और अज्ञात के प्रेम में आँसुओं की आकाश-गंगा में तैरने, हृदय की नसों का सितार बजाने, प्रियतम असीम के सग नग्न प्रणय का ताडव करने या मुंदे नयन-पलकों के भीतर किसी रहस्य का सुखमय चित्र देखने को ही—‘भी’ तक तो कोई हर्ज न था—कविता कहना कहाँ तक ठीक है ? चारों ओर से बेदखल होकर छोटे-छोटे कन-कवों पर भला कविता कब तक टिक सकती है ?”<sup>१</sup> अतः ‘रस की एकांत साधना’ उनके भावुक हृदय में न उतरती हो, ऐसा नहीं माना जा सकता। वे अपने साहित्य को एक व्यापक भाव-भूमि पर ला खड़ा करना चाहते थे, इसीलिए उसे एकांगिता से बचाने के लिए उन्हें कठोर भी बनना पड़ा है। डा० देवराज ने नगेन्द्र जी की ‘आउट-आव-डेट’ वाली स्थापना पर विचार करते हुए एक और बात कही है—“शुक्ल जी आउट-आव-डेट नहीं होंगे क्योंकि उनमें सिद्धान्तों के निर्माण की नहीं, तथ्यों (Facts) को पकड़ने की क्षमता है। जहाँ यह ठीक है कि वे एकांगीवादों के विरोध में एक सुचिंतित साहित्यिक सिद्धांत का निर्माण नहीं कर सकें, वहाँ यह भी ठीक है कि प्रायः वे एकांगीवादों की कमियों को भाषा-द्वारा पकड़ने और प्रकट करने में समर्थ हुए हैं। और यहाँ हमें शुक्ल जी की विश्लेषण-शक्ति का लोहा मानना पड़ता है”<sup>२</sup> इसमें सदेह नहीं कि शुक्ल जी के सिद्धान्त-निर्माण तथा ‘तथ्यों को पकड़ने’ में भी कुछ त्रुटियाँ और न्यूनताएँ पाई जाती हैं, जैसे, अभिव्यजनावाद को उन्होंने व्यापक दृष्टि से नहीं परखा, रहस्यवाद के सम्बन्ध में भी उनका तथ्य-निरूपण—सिद्धान्त-निर्माण संभवतः नहीं—संदोष है, डटन के व्यक्तिवैचित्र्य को भी वे व्यर्थ खींच गए, साधारणीकरण में आश्रय के अभाव में रस की ऊँची-नीची कोटियाँ बताना भी उन्हीं की रस-दृष्टि के विरुद्ध पड़ता है, किन्तु तो भी शुक्ल जी ‘मूल्यांकन के सफल मानने का आविष्कार नहीं कर सके’ हो, ऐसी बात नहीं। काव्य में अन्तःपक्ष की प्रतिष्ठा, प्रकृति-प्रयोग की व्यापक रागात्मक दृष्टि, अलंकार, कल्पना और चमत्कार की मर्यादास्थापना, काव्य को वाद से दूर रखने का संदेश, काव्य को जीवन की ठोस धरातल पर प्रतिष्ठित करना और उसके ब्रह्मानन्द सहोदरत्व की अलौकिकता के भ्रम का निवारण, आलम्बनत्व धर्म के साधारणीकरण की स्थापना, काव्य-भाषा में अर्थग्रहण की अपेक्षा विम्बग्रहण का महत्त्व तथा उसकी लाक्षणिक शक्ति की प्रतिष्ठा, काव्य का लक्ष्य राग-परिष्कार और हृदय-प्रसार मानना आदि ऐसी महत्त्वपूर्ण स्थापनाएँ हैं, जो निश्चय ही काव्य के स्थायी मूल्यांकन से सम्बन्धित हैं। वे नैतिकता के समर्थक होते हुए भी, कबीर आदि की उपदेशात्मक उक्तियों तथा सूक्तियों को महत्त्व नहीं देते, रसवादी होते हुए भी, एकांगिक श्रृंगार-

१ चिंतामणि भाग २—‘काव्य में रहस्यवाद’ निबन्ध।

२. साहित्यचिन्ता, पृ० १६६, १७०।

काव्य और यहा तक कि सूर के श्रेष्ठ रस-चित्रण को भी काव्य का श्रेष्ठतम रूप स्वीकार नहीं करते। माना कि उन्होने मुख्य रूप से काव्य (कविता) पर ही विचार किया है, और साहित्य के सभी रूपों की पूर्ण शास्त्रीय मीमांसा उन्होने नहीं की, पर साहित्य का एक व्यापक चिरस्थायी सार्वकालिक और सार्वभौम मानदण्ड—अर्थात् साहित्य की सर्वश्रेष्ठता का मानदण्ड उनकी महत्त्वपूर्ण देन है। व्यावहारिक आलोचना में उन्होने कहीं-कहीं गलती खाई है, और जहाँ भी वे अपने मूल सिद्धान्तों से हट-से गए हैं, वही उनकी व्यावहारिक समीक्षा सदोष-सी हो गई है, जैसे, तुलसीदास की समीक्षा में जिम नैतिकता के कारण उन्होने तुलसी की इतनी महानता सिद्ध की है, साथ ही यह न देख पाना कि उसी नैतिकता और अतिशय भक्ति-साधना से तुलसी का काव्य-पक्ष विकृत भी हुआ है। साहित्य के रचना-विधान-सम्बन्धी परिवर्तनीय नियमों की भी उन्होने विशेष खोज नहीं की। उनका सारा प्रयास सर्वश्रेष्ठ साहित्य के चिरतन मानदण्डों की खोज ही माना जा सकता है।

शुक्ल जी पर इतना विस्तार से लिखना यहाँ अप्रासंगिक नहीं, क्योंकि हम शुक्ल जी को आधुनिक हिन्दी समीक्षा का जनक और साहित्यिक समालोचना के आदर्श का प्रतिष्ठापक मानते हैं। प्राचीन रस-सिद्धान्त के साथ पाश्चात्य समीक्षा-पद्धतियों और मानदण्डों के सामंजस्य की जो परम्परा उन्होने चलाई, वही आज हमारी समीक्षा का आदर्श बनी हुई है। उनकी साहित्यिक समीक्षा को ही कुछ सशोधन और परिवर्द्धन के साथ आज के हमारे श्रेष्ठ आलोचकों—डा० नगेन्द्र, डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी, नन्ददुलारे वाजपेयी आदि—ने अपनाया हुआ है। आज सभी को यह स्वीकार है कि न केवल प्राचीन रस-सिद्धान्त को यथावत् अपनाने से काम चलेगा, न उसकी पूर्ण उपेक्षा से। प्राचीन मानदण्ड को ही व्यापक बनाने की आवश्यकता है, तभी हम अपने राष्ट्रीय साहित्य के अनुरूप राष्ट्रीय समीक्षा का समुचित स्वरूप सुरक्षित रख सकेंगे।

रस-सिद्धान्त-सम्बन्धी रस-गिनाने वाली प्राचीन धारणा आज अपर्याप्त होगी। आज हमें अपनी रस-पद्धति को व्यापक बनाने की आवश्यकता है। व्यापक उदात्त रस-दृष्टि को ही, जिसमें नैतिक मूल्यांकन का मानदण्ड तथा समीक्षा की ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक, वैज्ञानिक तुलनात्मक, समाज-शास्त्रीय आदि सभी शैलियाँ और भिन्न-भिन्न साहित्य-रूपों के भिन्न-भिन्न रचना-विधान से सम्बन्धित तत्त्व समन्वित हों, अपनी आलोचना का आदर्श बनाने की आवश्यकता है। इससे न केवल हम अपने साहित्य बल्कि सब देशों की सब युगों से सम्बन्धित सब प्रकार की रचनाओं का मूल्यांकन भली प्रकार से कर सकेंगे। हाँ, हमें यह भी स्वीकार करना होगा कि समीक्षा के परिवर्तनीय मान बदलते रहते हैं। रचना-विधान-सम्बन्धी तत्त्वों का आग्रह व्यर्थ ही होगा। वर्तमान हिन्दी साहित्य में जो समाजवादी, मनोवैज्ञानिक,

प्रभाववादी आदि कुछ एकांगी समीक्षाएँ प्रचलित हैं, उनके स्थान पर इस व्यापक समन्वयवादी उदात्त रस-पद्धति की विशुद्ध साहित्यिक समीक्षा की प्रतिष्ठा रखनी होगी ।





## नई समीक्षा नई कविता

वर्तमान हिन्दी साहित्य में 'नयी कविता', 'नयी कहानी' की तरह तथाकथित 'नई समीक्षा' भी अपना प्रचार कर रही है। ये नवीनतावादी वस्तुतः अधिकतर नई कवितावादी ही है। अज्ञेय, डा० जगदीश गुप्त, लक्ष्मीकान्त वर्मा तथा अन्य नये कवि और नई कविता के हिमायती आलोचक साहित्य के शाश्वत प्रतिमानों की बात एकदम अस्वीकार करते हुए, रस, साधारणीकरण आदि प्राचीन प्रतिमानों को साहित्य-समीक्षा के लिए बिल्कुल अनावश्यक मानते हैं। इन विचारकों के दृष्टिकोण तथा इनकी शकाओं को जरा विस्तार से प्रस्तुत करके विवेचना करना आवश्यक है।

इन सभी विचारकों की एक धारणा यह है कि "बदलती अभिचित्रि, बदलने युग और साहित्य के विकसमान "क्षणे-क्षणे नवता" प्राप्त करने वाले स्वरूप के कारण एक सर्वमान्य एवं शाश्वत नियम (मानदण्ड) की स्थापना न तो हो सकी है और न संभव है। प्रत्येक युग के साहित्य-अध्येताओं ने अपने-अपने ढंग से मूल्यांकन की प्राप्त कसौटियों में परिवर्तन, परिवर्द्धन और सशोधन किये हैं। प्रत्येक युग ने अपनी जागतिक तस्वीर (World picture) तथा जीवन-दृष्टि के अनुरूप अपना मानदण्ड बनाया है और उसी के अनुरूप कुछ लेखक किमी युग में अधिक प्रिय हो जाते हैं, कुछ उपेक्षित।"<sup>१</sup> इस सम्बन्ध में हमारा निवेदन है कि ये विचारक साहित्य के परिवर्तनीय नियमों (सिद्धान्तों) और शाश्वत मानों में अन्तर समझकर विचार नहीं करते। हमने पिछले अध्याय में स्पष्ट किया है कि भाषा-शैली, रूप-आकार, सौँचे और सामग्री तो अवश्य हर युग में परिवर्तनीय होते हैं, किन्तु सवेदनाएँ या भावानु-भूतियाँ हर युग में शाश्वत होती हैं। भावानुभूतियों की सामग्री भी बदल सकती है, बदलती है, पर भावानुभूतियाँ साहित्य का शाश्वत सत्य हैं। काव्य-भावानुभूतियों के

१ डा० देवीशंकर अवस्थी : 'आलोचना और आलोचना', पृ० ६-७।

आलम्बन आदि हर युग में बदलते हैं, जीवन-परिस्थितियों या 'जागतिक तस्वीर तथा जीवन-दृष्टि' के अनुरूप रस-सामग्री नया रूप ग्रहण करती है, यह बात तो मानी जा सकती है, किन्तु साहित्य में भावों तथा रसानुभूतियों की स्थिति कैसे बदल सकती है ? यदि साहित्य और साहित्य-मान युग-सापेक्ष ही बनकर रह जाते तो वाल्मीकि, कालिदास, शेक्सपियर, तुलसी आदि सब आज 'आऊट-ऑफ-डेट' हो गए होते। आखिर वह क्या बात है जिसके कारण प्रत्येक युग इन विश्वकवियों को अपनाता और आदर देता है ? यदि धैर्यपूर्वक विचारा जाय तो इसके मूल में मानवीय उदात्त सवेदनाएँ या उदात्त भावानुभूति ही प्रतीत होगी। मानव-जीवन की, भिन्न-भिन्न रूपों में भिन्न-भिन्न प्रकार की काव्य-सामग्री के द्वारा, उदात्त भावनाओं (रसानुभूतियों) का चित्रण होने से ही इन महान् साहित्यकारों की रचनाएँ देश और काल की प्राचीरों को लॉघ कर युग-युग की निधि बन जाती हैं। अतः साहित्य-समीक्षा में काव्य-साहित्य के शाश्वत तत्त्व—उदात्त भाव-रस—को ही मूल मानदण्ड मान कर चलना होगा। इसी मूल तत्त्व में ही विभिन्न समीक्षा-दृष्टियों का 'अन्वय और एकसारीकरण' संभव हो सकता है।

इन विचारों का कहना है कि कृति का अपना प्रतिमान होता है, किन्हीं पूर्व प्रतिमानों पर उसे कसना भ्राति है, क्योंकि पूर्व प्रतिमान अपूर्ण होते हैं। इस सम्बन्ध में भी हमारा निवेदन है कि 'कृति का अपना प्रतिमान होता है', इससे यही अभिप्राय लेना चाहिए कि समीक्ष्यवादी उस रचना के ही अन्तर्बाह्य का पूर्ण आलोचन करे और उसके समस्त भाव-बोध और सौन्दर्य-बोध का उद्घाटन करे, न कि अपनी निजी रुचि-अरुचि को सामने रखकर आलोचना करे। कृति में ही उसका सौन्दर्य होता है। कवि और उसकी रचना की अन्तःप्रकृति की छान-बीन से ही समीक्षा का सत्य प्रकट हो सकता है। यदि किसी रचना में समाज और जीवन की विकृतियों के प्रति कवि ने घृणा जगाने का प्रयत्न किया है, तो समीक्षक को कवि की इस सवेदना का ही सौन्दर्य और प्रभाव समझना-समझाना चाहिए, न कि अपनी रुचि के आधार पर उसमें शृंगार या अन्य भाव-सवेदना ढूँढनी चाहिए। कवि के रूप-विधान तथा शैली का सौन्दर्य भी उसकी रचना में ही देखना-परखना चाहिए, न कि छन्द-शैली-भाषा आदि का कोई पूर्वाग्रह रखना चाहिए। समीक्षक को इस प्रकार अत्यन्त उदार और व्यापक दृष्टि से रचना का अवलोकन-आलोचन करके ही मूल्य आकना चाहिए। एक सामान्य पाठक और आलोचक में यही अन्तर होता है कि जहाँ एक पाठक अपनी सीमित रुचि-अरुचि के आधार पर किसी रचना को अच्छा या बुरा समझ बैठता है, वहाँ एक समीक्षक व्यापक दृष्टि से कृति का सौन्दर्य आकता है। काव्य-कृतियों के बारे में यह बात कभी नहीं कही जा सकती कि पाठक अपनी निजी मानसिक प्रतिक्रिया के बिना ही रचना का सौन्दर्य-दर्शन करता है। वस्तुतः प्रत्येक पाठक अपने मानसिक और बौद्धिक संस्कार के आधार पर ही किसी रचना का रसास्वाद करता है। किन्तु एक

समालोचक की मानसिक एव बौद्धिक चेतना अत्यन्त उदार और व्यापक होती है। इसी से वह हर रचना के भाव-बोध को पूरी तरह देख-गुन सकता है। वह प्रत्येक रचना के प्रत्येक भाव-बोध का उद्घाटन कर सकता है। अतः प्रत्येक रचना में ही उसका सौन्दर्य-असौन्दर्य रहता है। इससे यही अभिप्राय है कि समीक्षक उदार और व्यापक दृष्टि से कृति के सौन्दर्य का अवलोकन करे। कृति से ही उसकी मूल्यवान् जीवन-अनुभूतियों, उदात्त प्रवृत्तियों तथा शैली-कला के प्रयोगों का पता चलेगा। कृति से ही उसकी उपलब्धियों तथा अनुपलब्धियों का ज्ञान होगा। अतः 'कृति का अपना प्रतिमान' से यह अभिप्राय नहीं है कि समीक्षक उस रचना में जो-जैसे है, उससे ही सतोष कर लेगा, अपितु इससे यही अभिप्राय है कि अपने उदार और व्यापक दृष्टिकोण से वह कृति के ही गुण दोषों के आधार पर उसका मूल्यांकन करेगा, रचना के ही समष्टि प्रभाव (उदात्त रस-परिपाक) की दृष्टि से उसका मूल्य आकेगा, किन्हीं बाहरी विचारों, नैतिकता अथवा भाषा-शैली के आग्रहों में नहीं उलझेगा। निश्चय ही प्रतिमान तो प्रभावकारी उदात्त मानवीय सचेदनाएँ ही उसके सम्मुख रहेंगी।

नव लेखन के ये विचारक रस-परिपाक या रसानन्द को काव्य की अनिवार्य शर्त नहीं मानना चाहते। इनका कहना है कि आज का युग बौद्धिक युग है, अतः रागों को बौद्धिक बनाना चाहिए न कि बुद्धि को रागात्मक। वस्तुतः रागों को बौद्धिक बनाया जाय या बुद्धि को रागात्मक रूप दिया जाये, दोनों एक ही बात हैं, यदि ठीक तरह समझा और व्यवहार में लाया जाय। आवश्यकता इसी बात की है कि राग-तत्त्व प्रधान रहना चाहिए। उदात्त राग या भाव बौद्धिक अवश्य ही होंगे। कोरे रसानन्द की अपेक्षा उदात्त रसानन्द में बुद्धि को ही रागात्मकता प्राप्त होती है।

डा० रमाशंकर तिवारी ने अपने एक लेख 'रसवाद एक परीक्षण'<sup>१</sup> में रस-शास्त्र का घोर विरोध करते हुए कुछ आक्षेप किये हैं। उनका कहना है कि रस-शास्त्र को साहित्य-समीक्षा का प्रतिमान नहीं बनाया जा सकता। इस सम्बन्ध में उन्होंने एक तो यह कहा है कि स्थयी-भावों की सीमा में जकड़कर हमने अपने भाव-बोध को सीमित कर लिया है। उनके अनुसार बहुत-सा साहित्य ऐसा है जिसमें स्थायी भाव की परिपुष्टि न होते हुए भी रस-व्यञ्जना प्रतीत होती है। उन्होंने डा० प्रेमशंकर की 'परछाइयों से दूर' कविता का उद्धरण पेश करके कहा है कि "जीवन की दुपहरी को सत्य समझना जबकि परछाइयों का भय नहीं रहता—यह जीवन का एक सत्य है जो प्रस्तुत रचना में रस-दशा को प्राप्त न हो सका हो, किन्तु जो रस-परिपाक की कौटि तक अनुभूति की निविडता एव कल्पना की सक्रियता की अवस्था में चित्रित किया जा सकता है। तथापि जब मैं 'रस-परिपाक की कौटि' की बात

कहना हूँ, तब मेरा विवक्षितार्थ इतना ही है कि परछाइयों के पृष्ठ में सन्निहित मनोभाव इतनी गहराई तक चित्रित किया जा सकता है कि पाठक उस भाव की अनुभूति में अभिभावित हो जाए। लेकिन जब आप रस-शास्त्रीय शब्दावली की सीमा में गृहीत स्थायियों में से उसके लिए किसी उपयुक्त एक स्थायी की खोज करेंगे, तब मेरा विश्वास है, आपको निराश होना पड़ेगा। शैक्सपियर की प्रसिद्ध दुखात रचना 'किंग लियर' में नरेश लियर की पुत्रियों की कृतघ्नता का जो अतीव सान्द्र एव तल-स्पर्शी परिचित्रण हुआ है, वह कृतघ्नता की भावानुभूति में हमें निश्चित-रूपेण ऊब-चूब कर देता है। कृतघ्नता एव विश्वासघात का यह भाव परछाइयों (कविता) वाले भाव से घनिष्ठ सम्बन्ध रखता है, और परिनिष्ठित स्थायियों में उसे आसानी से समेटा नहीं जा सकता—रसाम्यासियों के मानसिक व्यायाम की बात दूसरी है।”

शुक्र है कि यहाँ डा० तिवारी ने 'परछाइयों से दूर' कविता की रस-सिद्धि में कमी का अनुभव कर लिया, अन्यथा स्वयं नया कवि होता या नई कविता का कोई आचार्य होता तो इतनी ईमानदारी से इस कविता के रस-दोष को स्वीकार न करता, और तब हमें पहले कविता का रस-अभाव समझाना पड़ता। अब हमारा निवेदन है कि इस कविता में 'परछाइयों' अवाञ्छित प्राणियों का प्रतीक है जो मित्र बनकर साथ लगे रहते हैं, पर कृतघ्न और विश्वासघाती होते हैं। यदि ऐमें विश्वासघाती का आलम्बनत्व 'भाव की गहराई' तक पहुँचा दिया जाता है तो निश्चय ही वह रस-परिपाक बनता है—शास्त्रीय रस-परिपाक, जैसे 'किंग लियर' में बना हुआ है। आश्चर्य है कि विद्वान् भाव की अनुभूति प्रक्रिया को भी नहीं समझ पाते। कवि और पाठक का रसास्वादन किसी भाव के उदात्त रूप से ही होता है। ऐसे प्रसंगों में विश्वासघात या कृतघ्नता ग्राह्य भाव नहीं है, वह तो विषय है, ठीक वैसे ही जैसे रावण का सीता के प्रति क्रोध ग्राह्य भाव नहीं, ग्राह्य भावानुभूति घृणा ही होगी। ऐमें विश्वासघातको और कृतघ्नो के प्रति हमारा घृणा स्थायीभाव जगाना ही लेख कया कवि का उद्देश्य होता है, क्योंकि स्वयं कवि ऐसे पात्रों के प्रति घृणा अनुभव कर चुका है। अतः हम ऐसे भावपूर्ण प्रसंगों में बीभत्स रस का अनुभव करते हैं। वास्तव में इस सारी भ्रांति का कारण है रसो-भावों के सही स्वरूप-बोध का अज्ञान। बीभत्स रस के बारे में रक्त-मांस-मज्जा का परम्परागत दृष्टिकोण होने के कारण मानसिक घृणा के भिन्न-भिन्न रूपों को विद्वान् बीभत्स रस नहीं समझ पाते। बहुत-सी भ्रांतियाँ इन बीभत्स आदि रसों के सही स्वरूप और उनकी व्यापकता न समझने के ही कारण प्रचलित हैं। वस्तु-तथ्य यह है कि ग्राह्य भाव अर्थात् रसानुभूति के आधारभूत भाव कितने ही जटिल और व्यक्तिनिष्ठ क्यों न हों, ऐसा ही नहीं सकता कि वे काव्य-शास्त्रीय रस-परिधि में न आये।

डा० रमाशंकर तिवारी का कथन है कि रस तथा रसागो का आविष्कार नाटक के लिए हुआ था, जो समूह-अनुभूति का विषय था। “रसागो का विधान जो समूह-निष्ठ नाट्य के लिए आवश्यक था, जब बाद में व्यक्ति-निष्ठ काव्य के लिए भी आवश्यक ठहरा दिया गया, तब काव्य नैसर्गिक प्रतिबन्धों की कारणात् एक प्रकार से बढ़ी हो गया जो उसकी उन्मुक्त प्रकृति के साथ अन्याय ही समझा जायगा (क्योंकि स्थूल अभिनय के अनुषंगों को सूक्ष्म मानसिक अविग्रहण के साथ लपेट दिया गया)। इसके दो परिणाम घटित हुए प्रथम यह कि कवि को अपने व्यक्तित्व की प्रेरणाएँ तथा एषणाएँ प्रत्यक्ष-रूपेण चित्रित करने का अवसर नहीं मिला और द्वितीय यह कि प्राचीन साहित्य में कोई स्वतंत्र एवं व्यवस्थित गीति-काव्य विकसित नहीं हो सका। आधुनिक काल में हमारे साहित्य में गीति-काव्य का जो विपुल एवं रमणीय विकास हुआ है, वह रसागो की शास्त्रीय व्यवस्था के अनुगमन में कदाचित् मभव नहीं हुआ होता। विभाव, अनुभाव तथा सचारियों को एकत्र सगुफित कर कविता रचने की सरल प्रवृत्ति भी रीतिकालीन कविता में लक्षित हो सकती थी, जिसे सस्कृत के रीति-शास्त्र से सीधे प्रेरणा मिल रही थी। ऐसी रचनाएँ प्रायः यत्रवत् ‘मैकेनिकल’ ढंग से प्रणीत होती थी और उनके भीतर किसी अनुभूति की समर्थ स्फुरणों के दर्शन नहीं होते।” और इस प्रकार तिवारी जी का निर्णय है कि “यत् आधुनिक काव्य दृष्टि रसाश्रयी नहीं रह गई है, अतः रसवाद को काव्य-निकष के रूप में स्वीकार नहीं किया जा सकता।”

इस सम्बन्ध में हमारा निवेदन है कि रस-शास्त्र के विरोधी इन विद्वानों के सामने केवल ६ स्थायीभाव और परम्परागत ३३ सचारी ही बार-बार आते हैं, इसी से ये रस-शास्त्र को मीमित अनुभूतियों का शास्त्र मान बैठते हैं। हम पहले भी स्पष्ट कर चुके हैं कि कोई भी मानव-अनुभूति या भावानुभूति ऐसी नहीं हो सकती जो रस-शास्त्र की परिधि से बाहर दिखाई दे। रस-शास्त्र में स्थायी-भाव तो अवश्य नौ-दस ही हैं, किन्तु सचारी भाव तो समस्त मानवीय भाव और अनुभूतियाँ बन सकती हैं। अतः कोई भी कवि-अनुभूति (भावानुभूति) रस-क्षेत्र से बाहर हो ही नहीं सकती। हमने पीछे सिद्ध किया है कि कवि अनुभूति स्पृहणीय और उदात्त ही होती है, अर्थात् कवि के भाव स्पृहणीय सुन्दर भाव होते हैं, कवि मानवीय कृतघ्नता को अपनी घृणा, उपहास आदि अनुभूति का विषय बनाकर ही तो प्रकट करेगा, अतः उसके ये घृणा, हास्य आदि सुन्दर भाव रमानुभूति से ही तो सम्बन्ध रखते हैं। ठीक है, प्राचीन साहित्य सरल-सीधी अनुभूतियों का साहित्य है— यद्यपि महाभारत जबरदस्त अन्तर्द्वन्द्व और अन्तर-विरोधों का महाकाव्य है और रस-परिपाक के कारण ही वह एक पूर्ण सफल महाकाव्य बना हुआ है—और वर्तमान युग चेतन-अवचेतन मन की श्रथियों और जटिल मानव-अनुभूतियों का युग है। पर इममें यह निष्कर्ष कैसे निकाला जा सकता है कि कवि-अनुभूतियाँ भी उलझी हुई अटपटी और जटिल हो

गई है। वास्तव में आज सभ्यता के आवरणों ने कवि-कर्म को अवश्य जटिल बना दिया है, क्योंकि उसे युग-मानव की ग्रथियों, कूठाओं और अवचेतन में छिपे-दबे भावों को प्रकाशित करना और अपनी अनुभूति का विषय बनाना पड़ रहा है। आज उसके आलम्बन बदल गए हैं, जटिल और कूठा-ग्रस्त हो गए हैं, किन्तु उसकी अनुभूतियाँ तो अस्पष्ट, जटिल नहीं हो सकती। वह तो सुन्दर अनुभूतियाँ ही प्रकाशित करेगा, जटिल रस-सामग्री को अपनी सुन्दर अनुभूतियों का विषय बनायेगा, अतः कवि-अनुभूतियों को जटिल मानना भ्रांति ही है। यदि कोई कवि अपनी अनुभूतियों को स्पष्ट ग्राह्य रूप में प्रकट नहीं कर सकता, तो यह उसके कवि-कर्म की असमर्थता का ही द्योतक होगा। हमने इलाचन्द्र जोशी के मनोवैज्ञानिक उपन्यास 'सन्ध्यासी' की रसवादी समीक्षा<sup>१</sup> करने में कोई कठिनाई अनुभव नहीं की, हालांकि 'सन्ध्यासी' में नायक नन्दकिशोर के चेतन-अवचेतन मन के घात-प्रतिघातों की ही कहानी है। अतः यह सर्वथा मिथ्या आरोप है कि जटिल अनुभूतियाँ रस-शास्त्र के अन्तर्गत नहीं समा सकती। आखिर कवि की वैयक्तिक अनुभूतियाँ कोई आसमानी या हवाई तो नहीं हो सकती, वे होंगी तो सम्प्रेष्य ही, क्योंकि निरी वैयक्तिक—जो सम्प्रेष्य नहीं होगी, जिन्हे दूसरे समझ ही न सकेंगे, वे तो कवि को सनकी ही बना देंगी तब उसका कवि-रूप ही कहाँ रहेगा? अतः आत्माभिव्यक्तिपरक गीति काव्य रस शास्त्र से विलग नहीं हो सकता। प्राचीन काल में जो आत्माभिव्यक्तिपरक गीति-काव्य का प्रणयन तथा विकास नहीं हो सका, उसका कारण रस-शास्त्र की शास्त्रीय परिपाटी को मानना हास्यास्पद ही है। वस्तुतः इसके मूल में युगीन परिस्थितियाँ ही हैं। सामंतीय वातावरण में जीवन की यथार्थ अनुभूतियों के प्रकाशन की दृष्टि ही नहीं जगी थी। रीतिकालीन कविता की बधी-बध्वाई प्रवृत्ति के मूल में भी रस-शास्त्र नहीं, शृंगार रस और अलंकार-शास्त्र तथा सामंतीय परिस्थितियाँ ही कारण मानी जा सकती हैं। शृंगार रस-चित्रण की जो परिपाटी रीतिकाल में चली है, वह वस्तुतः रस-शास्त्र-द्वारा अनुमोदित नहीं है, क्योंकि रस-शास्त्र की दृष्टि से परखने पर वह प्रवृत्ति त्रुटिपूर्ण ही प्रतीत होती है। रसवाद की दृष्टि से ही तो हम कहते हैं कि रीतिकालीन शृंगार रस-चित्रण उदात्त रसानुभूति नहीं कराता। अतः प्राचीन रीति-बद्ध काव्य-परिपाटी के लिए रसवाद उत्तरदायी नहीं है। उसके मूल में एक शास्त्रीय प्रवृत्ति अवश्य है, किन्तु वह दूषित शृंगार-परम्परा एवं अलंकार-शास्त्र की प्रवृत्ति है, रस-शास्त्र की नहीं। अतः वैयक्तिक गीति काव्य का रस-शास्त्र से कोई विरोध नहीं माना जा सकता। सच तो यह है कि वर्तमान कविता की भी सच्ची व्याख्या रस-शास्त्र ही कर सकता है। आगे हमने नई कविता के सरस सुन्दर रूप की जो मार्मिक व्याख्या की है, वह शायद अन्यथा सभव नहीं हो सकती।

१ इस सम्बन्ध में हमारी पुस्तक 'उपन्यासकार इलाचन्द्र जोशी और उनका

अब डा० तिवारी की एक और भ्राति का निराकरण आवश्यक है, जो आज के प्राय सभी नव-लेखन के आचार्यों की भ्राति बनी हुई है। डा० तिवारी का कथन है (प्राय सभी नई कवितावादी और प्रगतिवादी आलोचक ऐसा कहते हैं) कि “आज का कवि ‘भावो’ से अधिक ‘अनुभूतियों’ को प्राधान्य देता है। यो तात्त्विक दृष्टि से प्रत्येक अनुभूति में किसी-न-किसी भाव की क्षीण छाया वर्तमान रहती है, तथापि मैं ‘भाव’ तथा ‘अनुभूति’ में इस प्रकार अन्तर करना चाहता हूँ कि पहले (भाव) में रागात्मक सस्पर्श की प्रमुखता होती है, जबकि दूसरे (अनुभूति) में रागात्मक सस्पर्श प्रमुख भी हो सकता है और नितान्त न्यून भी। जीवन को देखने-परखने का सनातन राज-मार्ग ‘भाव-मार्ग’ है, जो काव्य में अनूदित होकर गहन आस्वाद्यता से मडित हो, रस-दशा को उपलब्ध करता है। इसके विपरीत, जीवन को देखने-समझने का ‘अनुभूति-मार्ग’ शायद ‘राजमार्ग’ के गौरव की कामना से मुक्त, उन छोटी-छोटी अगणित पगडडियों के शील का आधायक है, जिनके अनुसरण की प्रेरणा हमें प्राय नहीं होती, क्योंकि वे प्राय वक्र एव अस्पष्ट होती हैं, किन्तु जो हमें थोड़ा धैर्य तथा विश्वास रखने पर, सामान्यतया अनधिगम्य गन्तव्य की भी प्राप्ति करा देती है। काव्य में भावो से अधिक अनुभूतियों का चित्रण वरेण्य समझना चाहिए, क्योंकि अनुभूतियाँ जीवन के सनातन एव सामूहिक दोनों पटलो का उन्मूलन करने में समर्थ हैं। आज की प्रयोगवादी कविताओं में ऐसी छोटी-बड़ी अनुभूतियों का विपुल चित्रण उपलब्ध है। युगीन जीवन की परिस्थितियों पर जिन रचनाओं में व्यंग्य किया गया है, वे ऐसी ही अनुभूतियों से आकीर्ण हैं, जिनमें भावो का रागात्मक सस्पर्श कभी प्रस्फुट हो जाता है, कभी नितान्त क्षीण एव बिरल रहता है।”

स्पष्ट है कि डा० तिवारी का ‘अनुभूति’ से अभिप्राय है कवि-प्रतिक्रिया। ‘काव्य में भावो से अधिक अनुभूतियों का चित्रण वरेण्य’ मानने से तात्पर्य होगा रागात्मक एव बौद्धिक सभी प्रकार की अनुभूतियों को वरेण्य मानना। परन्तु बौद्धिक अनुभूतियाँ बिना रागात्मक सस्पर्श के काव्य का विषय नहीं हो सकती, शास्त्र या विज्ञान का ही विषय बनती हैं। जहाँ तक जीवन को समझने-देखने का सम्बन्ध है, जीवन का अवलोकन तथा ज्ञान तो शास्त्र भी करा देता है, फिर काव्य की आवश्यकता ही क्या? वास्तव में काव्य हमें रागात्मक मार्ग से ही जीवन को दिखाता-समझाता है, इसी से यह शास्त्र से विशिष्ट है। अतः काव्य की अनुभूति से रागात्मक अनुभूति का ही अभिप्राय लेना चाहिए। अब प्रश्न यह है कि क्या रागात्मक अनुभूतियाँ कोरे भावो को ही जगाती हैं? हमने पीछे स्पष्ट किया है कि शुद्ध हास्य, ऐकान्तिक भोगात्मक श्रुगार और कोरा मनोरजनकारी विस्मय-अनुभव तो कदाचित् कोरा रागात्मक अनुभव है, किन्तु उदात्त भावानुभूति में बौद्धिक तत्त्व (नैतिक पक्ष)

और प्रवृत्ति (कर्म-प्रेरणा) भी सम्मिलित रहती है। उदात्त भावानुभूति में इच्छा, ज्ञान, और कर्म का स्वतः समन्वय रहता है। अतः काव्य में कोरे अनुरजनकारी 'भावों से अविक' उदात्त भाव-अनुभूतियों का चित्रण वरेण्य समझना ही समीचीन है। आशा है डा० तिवारी को उनकी उक्ति का यह सशोधन स्वीकार्य होगा। जिस कविता में रागात्मक सस्पर्श न्यून होता है, अनुभूति मुख्यतः बौद्धिक ही रह जाती है, उस कविता को अकविता तो नहीं कहा जा सकता, क्योंकि कुछ-न-कुछ भाव-सस्पर्श उसमें है ही, पर वह कविता साहित्य की दीर्घ काल पट्टी पर अमर रहने वाली कविता नहीं बन सकती, यह निश्चित समझ रखना चाहिए।

अब युगीन परिस्थितियों की व्यंग्यानुभूति पर विचार करते हैं। डा० रमाशंकर तिवारी ने रघुवीर सहाय जी की एक नई कविता का यह उदाहरण अपनी विवेचना का विषय बनाया है

“वह नाली में लुढ़क गया  
कुत्ता उसको सूँघ गया  
अकड़ जायगी कल तक लाश  
अगर न आए कोई पास  
'मरा यहाँ आके बदमाश ।'  
'अकड़ जायगी कल तक लाश'  
बोला कोई भर कर साँस  
'इसको भी प्यार की तलाश'  
चाहे झिड़को, चाहे रो,  
इसकी लाश का कुछ भी हो,  
यहाँ मत कहना, 'दुख नसीब !'  
मौत हो गई पीने से ।'  
यह तो मारा गया गरीब  
एक दिन बेहद जीने से ।”

तिवारी जी ने इस कविता की जो व्याख्या प्रस्तुत की है, वह शायद कवि के सवेद्य-सार (भावानुभूति) को ठीक न समझ कर ही की है। न तो इस कविता में मृतक के प्रति कहीं जुगुप्सा-भाव है और न शोक का अभाव। इस कविता में उदात्त भावानुभूति इतनी स्पष्ट है कि कविता की रस-सिद्धि में कोई सदेह नहीं हो सकता। इसमें शोक और घृणा का सह-अस्तित्व करुण रस और बीभत्स रस की स्पष्ट अनुभूति करा रहा है। गरीब मृतक के आलम्बनत्व से करुण रस की सिद्धि हो रही है, यद्यपि यदि गरीब की करुण परिस्थितियों का और सजीव रूप प्रकाशित हो जाता, तो करुणा और अधिक व्यजक हो जाती, फिर भी अंतिम पंक्ति की ध्वनि कल्पना में पर्याप्त चित्र प्रकट कर देती है, और जन-मनोवृत्ति या समाज की दूषित मनोवृत्ति—



गरीब के इस प्रकार मरने को बदमाशी कहकर या जुगुप्सा प्रकट करके बुरा मानने वालो तथा वैषम्यपूर्ण समाज-व्यवस्था के प्रति ध्वनित व्यंग्य हमारी उनके प्रति घृणा ही जगा रहा है और बीभत्स रस की सिद्धि हो रही है ।

डा० तिवारी ने इस कविता की व्याख्या करते हुए कहा है—“प्रवीण पाठक को यह समझते देर नहीं लगेगी कि कविता का मूल वक्तव्य शोक की व्यजना नहीं, अपितु समाज के उपेक्षित नराधमो के प्रति हमारे अनुभूत्यात्मक व्यक्तित्व को एक मार्मिक धक्का देना है, उसे सजग एव सतर्क बनाना है । और यह विवक्षार्थ भूलत एक ‘अनुभूति’ है, न कि कोई ‘भाव’ ।” हमारा निवेदन है कि क्या पाठक को ‘मार्मिक धक्का’ बिना शोक और घृणा की भावानुभूति के लग सकता था ? क्या रागात्मक बोध के बिना ही सत्य मार्मिक या प्रभावयुक्त हो जाता है ? वास्तव में धक्का लगाना ‘अनुभूति’ नहीं है, परिणाम या उद्देश्य है । असल में तो कवि ने हमारे मन में गरीबो के प्रति कहना जगाकर और समाज की उपेक्षा के प्रति घृणा उत्पन्न करके ही हमें मर्माहत करना चाहा है । इस भाव-बोध या भावानुभूति पर ही कविता की प्रभाव-शक्ति आधृत है । समाज की गली-सडी रूढियो तथा दूषित पद्धतियों के प्रति पाठक के मन में विद्रोह जगाना कवि-उद्देश्य होता है । किन्तु यह उद्देश्य पाठक की घृणा-भावानुभूति जगाने से ही तो सिद्ध होगा, इसके बिना कैसे संभव है ?

मुझे लगता है कि इन विचारको की सबसे बड़ी भ्रांति यही है कि ये भाव-बोध (भावानुभूति) को तो भूल जाते हैं, या समझ नहीं पाते और सीधे ही वक्तव्य, कथ्य या उद्देश्य पर पहुँच जाते हैं, उसे ही ढूढने लगते हैं । इसी का परिणाम है कि ऐसी प्रवृत्ति वाले कवियों की तो कविता तथ्य-प्रधान या कथ्य-प्रधान हो जाती है, क्योंकि बहुधा ये कवि भावानुभूतियों के मार्मिक सृजन का ध्यान नहीं कर पाते, और ऐसे विचारक भाव-सौन्दर्य का अवलोकन नहीं कर पाते, केवल तथ्य-निरूपण करने लगते हैं ।

रस-सिद्धांत के सशोधन-परिवर्द्धन और नव-संस्कार की जो बात रसवादी समीक्षक कहते हैं और जिसका प्रयास हमने प्रस्तुत पुस्तक में किया है, उस पर आक्षेप करते हुए डा० तिवारी ने कहा है—“रसवाद के पोषक आचार्य एव आलोचक कभी-कभी यह कहते सुने जाते हैं कि रस का ऐसा नव-संस्कार किया जा सकता है कि उसकी सीमा में सम्पूर्ण प्रकार के काव्य-प्रयत्नो का समाहार हो सके । रस के नव-संस्कार से क्या अभिप्राय ग्रहण किया जाए, इस प्रश्न का उत्तर मेरी समझ से यह हो सकता है कि रस-शास्त्रीय मान्यताएँ, यथा साधारणीकरण, रसानन्द, वेदान्तर ससर्ग-शून्यता इत्यादि शिथिल की जाएँ और रसागो के व्यवस्थित उपन्यास का प्रतिबन्ध ढीला किया जाए । मैं समझता हूँ, ये सभी मान्यताएँ सम्प्रति या तो प्रायः उन्मूलित हो चुकी हैं या बिल्कुल हिल चुकी हैं, और आधुनिक मनोदृष्टि के परिप्रेक्ष्य में अब उनका सशक्त नव-स्थापन संभव नहीं दीखता । रसानन्द अर्थात् काव्य से

मिलने वाली मानसिक अनुभूति की आनन्दमूलकता का आग्रह भी आज काल-दोष (अनैक्रानिज्म) माना जायगा। रसागो के व्यवस्थित सन्निवेश की बात तो आज निरर्थक बन गई है। जीवन के शाश्वत सत्य भी आज रसागो के समुचित उपन्यास के अभाव में सुन्दर रीति से चित्रित होने लग गए हैं।” और अपने वक्तव्य की पुष्टि में तिवारी जी ने बालस्वरूप ‘राही’ की “यह कैसे हुआ मीत” शीर्षक कविता का निम्न उद्धरण पेश किया है—

“मोहरे वही, बिसात भी वही, खिलाडी भी,  
यह कैसे हुआ मीत, शतरजी जीवन में—  
जीत गई एक चाल, एक चाल हार गई ?  
× × ×  
कमलो की आँख खुली, निशिगधा मुरझा गई,  
यह कैसे हुआ मीत, सूरज की वही किरण  
एक को उजाड गई, एक को सँवार गई ?  
× × ×  
हम सब कठपुतली हैं, हाथ नहीं सूत्रधार ?  
झटके से फिरते हैं, खटकाते द्वार-द्वार,  
जो कुछ भी होना है, भाल पर लिखा है यदि  
फिर कैसी दौड-धूप, फिर कैसी जीत-हार ?  
× × ×  
परवशता मात्र सत्य, शेष मगर मिथ्या है,  
यह कैसे हुआ मीत, एक तृषा चुपके से—  
जीवन की दुलहन को, फिर भी मनुहार गई ?”

तिवारी जी का कहना है कि “नियतिवाद का प्रस्तुत चित्रण इस कविता में बड़ा मार्मिक बन पडा है। लेकिन विभावानुभाव इत्यादि का व्यवस्थित सगुम्फन शायद उसमें उपलब्ध न हो—आप मानसिक व्यायाम से इन्हें अलग-अलग खोज निकालें, यह भिन्न बात होगी। ‘विभाव’ यहाँ कतिपय व्यापार या घटनाएँ हैं, शायद सभी आलम्बन विभाव ही हैं, और उनके सश्लिष्ट सगुम्फन से कवि ने जीवन में भाग्य की प्रबलता का ध्वनन किया है। यहाँ आप शांत भी नहीं मान सकते, क्योंकि निर्वेद की स्पष्ट अबाधित परिपुष्टि भी नहीं दिखाई पडती। तो भी कवि का चिन्तन-क्षार्थ एक सनातन सत्य है, इसे आप इनकार नहीं कर सकते। अतिम पक्ति से कवि जिजीविषा की चिनगारी को चुपके से दीप्त भी कर देता है। अतएव नियति-निर्ममता और जीवन-लालसा की भाव-सधि का उल्लेख यहाँ किया जा सकता है, किन्तु इनमें से कोई एक भाव आस्वाद्यता की कोटि तक पहुँच सकता है, शायद ऐसा नहीं कहा जा सकता। रसवाद में भाव-शबलता, भावसधि, भाव-शांति, भावाभास

इत्यादि अन्तर्दशाओ की भी व्यवस्था की गई है। इस प्रकार उदारता बरतने पर प्रस्तुत कविता रस-परिधि में समाविष्ट की जा सकती है।”

तिवारी जी के कथन को विस्तारपूर्वक हम इसीलिए उद्धृत कर रहे हैं क्योंकि तिवारी जी रसवाद का विरोध करते-करते भी रसवाद का समर्थन करते प्रतीत होते हैं। उनकी अपनी बात स्वयं उनके द्वारा अतिम पक्तियों में खण्डित हो गई है। निश्चय ही उपर्युक्त कविता रस-परिपाकपूर्ण कविता नहीं बन सकी है। क्यों नहीं बन सकी है, इसका उत्तर भी रसवाद ही दे सकता है। यह कविता रस-शास्त्र के अन्तर्गत रसाभास की भाव-शबलना का उदाहरण है। रसवाद इस कविता को काव्य तो मानता है, पर उच्च कौटिक का ऐसा श्रेष्ठतम काव्य नहीं मान सकता जो सदैव अविस्मरणीय बना रहे। अब इस बात को स्पष्ट करे कि क्यों यह कविता इतनी मार्मिक या रसपरिपाकपूर्ण नहीं बन सकी है। ‘नियति की निर्ममता’ एक तथ्य है, भाव नहीं। अतः जब तक नियति की निर्ममता को भाव-रूप प्रदान नहीं किया जायगा, तब तक वह मार्मिक नहीं बन सकती। नियति की निर्ममता का भावपूर्ण चित्रण करणा भाव जगाये बिना संभव नहीं हो सकता। जब तक नियति की निर्ममता से पीडित जीवन का चित्र सवेदनशील नहीं बनाया जायगा, तब तक ‘नियति की निर्ममता’ एक सत्य-मात्र बनी रहेगी, जो हमारी बौद्धिक अनुभूति को भले ही जगा दे, रागात्मक अनुभूति नहीं जगा पायेगी। श्री बालस्वरूप राही की इस कविता का कथ्य कोई अछूता नहीं है। नियति की निर्ममता का चित्रण इस कविता की अपेक्षा कवि पत की ‘निष्ठुर परिवर्तन’ और ‘परिवर्तन’ कविताओं में अधिक भावपूर्ण है। इसका कारण यही है कि जहाँ राही जी केवल तथ्य के प्रति विस्मित-से दिखाई देते और प्रश्न करते रह जाते हैं, वहाँ कवि पत ने आलम्बनों को सवेदनापूर्ण बनाने में अधिक शक्ति लगाई है। पत जी की कविता में उनका करुणापूर्ण हृदय उमड़ा हुआ है। कला की प्रौढता भी उन कविताओं में अधिक है और करुणानुभूति को अधिक प्रभावपूर्ण बना रही है। अतः रसवाद की ही दृष्टि से जहाँ पत जी की कविताएँ हिन्दी साहित्य में ही नहीं, विश्वसाहित्य में स्थायी स्थान बनाये रहेगी, वहाँ राही जी की उपर्युक्त कविता इतना प्रभाव जमाये नहीं रह सकती।

तिवारी जी से हमारा निवेदन है कि रसानन्द, साधारणीकरण आदि रस-शास्त्र की मान्यताओं के समाप्त होने की जो कल्पना उन्होंने सहज ही कर ली है, वह उनकी भ्रांति ही है। रसानन्द के बिना काव्य-सौष्ठव संभव नहीं है। विश्व-साहित्य की कोई ऐसी श्रेष्ठ रचना नहीं बताई जा सकती, जिसमें रसानन्द का अभाव हो। हाँ, यह अवश्य है कि हमें उदात्त रसानन्द पर बल देना होगा। हमारा यह भी निवेदन है कि ‘जीवन के शाश्वत सत्य आज ही रसागो के समुचित उपन्यास के अभाव में सुन्दर रीति से चित्रित होने’ लगे हों, ऐसा भी नहीं माना जा सकता। हमारे प्राचीन सूक्ति-काव्य में भी यही बात है। कबीर, तुलसी, रहीम, बिहारी, वृन्द, विक्रम

आदि कितने ही प्राचीन कवियों के नीतिपूर्ण दोहे तथा अन्य तथ्यपूर्ण सूक्तियाँ और क्या है ? रसवाद ने कभी उन्हें कविता के क्षेत्र से बाहर नहीं किया, किन्तु वे भी यदि अपना काल-व्यापी प्रभाव न जमा सके तो रसवाद का इसमें क्या दोष ? सच तो यह है कि रसवाद से पूरी तरह सहमत न होने के कारण ही वे अधिक प्रभावकारी नहीं बन पाये। अतः रसागो के समुचित उपन्यास के अभाव में भी कविता तो सभव है, पर श्रेष्ठ कविता की सिद्धि उदात्त रसागो के औचित्यपूर्ण विन्यास या उपन्यास से ही सभव होती है, इस तथ्य को किसी प्रकार झुठलाया नहीं जा सकता।

डा० तिवारी ने एक यह प्रश्न उठाया है कि ऐसी भाव-गर्भ कविता में रस-निर्देश कैसे होगा ? क्या रसो की सख्या बढ़ाई जायगी ? उनके मतानुसार “प्रत्येक भाव-गर्भ कविता की समीक्षा में रस-निर्देश सभव नहीं होगा। ऐसे ही स्थायी भाव का विधान भी कदाचित् सर्वथैव समाप्त कर देना पड़े।” इस सम्बन्ध में हमारा निवेदन है कि जो भाव रस-परिपाक की कोटि तक ही नहीं पहुँचा है, उसका रस-निर्देश कैसे हो सकता है ? क्या रस-निर्देश करना ही किसी कविता की आलोचना करना होता है ? जो कविता भाव-कोटि की ही कविता होगी उसे रसवादी आलोचक रस-कोटि की कैसे बना देगा ? ऐसी कोई भाव-दशा नहीं जो रस-परिपाक तक पहुँचती हो और उसका रस-रूप में हम निर्देशन और आलोचनात्मक विश्लेषण न कर सकते हो। वास्तव में रस-शास्त्र ही अनुभूतियों के सही काव्य-मूल्य आक सकता है, क्योंकि उसके लिए जो अनुभूति जितनी अधिक उदात्त भावानुभूति होगी, उतनी ही अधिक मूल्यवान् होगी।

तिवारी जी ने ऐसी (बौद्धिक) अनुभूतिपरक रचनाओं को कविता से बाहर करने वाले आचार्यों पर आक्रोश प्रकट किया है। किन्तु इस सम्बन्ध में हम पहले भी निवेदन कर चुके हैं कि ऐसी रचनाओं को काव्य से बाहर करने की बात तो शायद कोई भी नहीं कहता, और न ही किसी ने कही है, हाँ, इन्हें काव्य की उदकृष्ट सिद्धि अवश्य नहीं माना जा सकता। उनका कथन है, “सचाई यह है कि जब तक कविता किसी अनुभूति का इस प्रकार चित्रण करेगी कि उससे हमारे जीवन-बोध की धार तीक्ष्ण हो, जीवन-विषयक हमारी प्रतीतियाँ सूक्ष्म, सकुल तथा समृद्ध हों, तब तक किसी भी प्रकार का काव्य-प्रयत्न कविता की परिधि में बाहर नहीं निकाला जा सकता।” हम उनके इस कथन से सर्वथा सहमत हैं। किन्तु पता नहीं तिवारी जी इससे यह निष्कर्ष कैसे निकाल लेते हैं “कि सभी प्रकार के काव्य के मूल्यांकन के लिए रस को सार्वभौम कसौटी के रूप में स्वीकार नहीं किया जा सकता, क्योंकि ‘भाव’ का रागात्मक उपन्यास रस के मौलिक गोत्र की रक्षा के लिए आवश्यक है, और सभी कविताएँ रागात्मक ध्वनियों का क्वणन नहीं कर सकती।” हम ऊपर निवेदन कर चुके हैं कि अनुभूतियों का सही काव्य-मूल्यांकन रस-शास्त्र ही कर सकता है। सूत्र रूप में तिवारी जी के निष्कर्षों को पुनः प्रकट किया जाता है—

(क) काव्य-सर्जना के आदर्श-रूप में रस को सार्वभौम स्वीकृति प्रदान नहीं की जा सकती, क्योंकि वैसा करने से 'सारस्वतवर्त्म' की स्वच्छन्दता पर अस्वाभाविक प्रतिबन्ध लग जाते हैं।

(ख) काव्य का प्रयोजन रसानन्द की उपलब्धि नहीं है, प्रत्युत जीवन-बोध है, जिसके लिए भावों का राजमार्ग ही निरन्तर अनुगम्य नहीं हो सकता, अपितु अनुभूतियों की पगडडियाँ भी विश्वसनीय सिद्ध हो सकती हैं।

(ग) काव्य के मूल्य-मापन के लिए रसवाद को आत्यंतिक कसौटी के रूप में स्वीकार नहीं किया जा सकता, क्योंकि उसमें समस्त काव्य-प्रयासों के साथ समुचित न्याय नहीं हो सकता।

(घ) तथापि रसवाद सर्वथैव त्याज्य है, ऐसा कहना भी दुर्विदग्ध एवं दुर्ललित वाग्बिलास होगा, क्योंकि आज के कठोर बुद्धिवादी युग में भी हम रस की कनक-कटोरियों के लिए तरसते और ललकते रहते हैं।

हम डा० तिवारी के इन सभी अभिमतों का खण्डन कर चुके हैं। उनके अंतिम कथन से स्पष्ट है कि रस का स्वरूप उनकी कल्पना में केवल मनोरजन है, संभवतः रस के उदात्त रूपों की जीवन-व्यापी कल्पना वे नहीं कर सके हैं। तभी तो काव्यरस को केवल बौद्धिक थकान मिटाने के लिए ही उपयोगी मानते हैं। काव्य का प्रयोजन कोरा रस-आनन्द (उदात्त भावानुभूतियों से रहित कोरा मनोरजन) हम भी नहीं मानते, अपितु उदात्त रसानन्द मानते हैं, जिसमें जीवन की उदात्त अनुभूतियाँ स्वतः ही समाविष्ट रहती हैं। किन्तु जिस प्रकार हमने कोरे रसानन्द को श्रेष्ठ नहीं माना है, उसी प्रकार केवल बौद्धिक अनुभूतियों के (रागात्मक सस्पर्श से रहित) काव्य को भी श्रेष्ठ नहीं मान सकते। केवल जीवन-बोध को भी काव्य का प्रयोजन नहीं माना जा सकता, क्योंकि जीवन-बोध का प्रयोजन तो इतिहास, नीति-शास्त्र, समाज-शास्त्र आदि शास्त्रों का भी होता है, फिर काव्य की क्या विशिष्टता हुई ?

तिवारी जी ने काव्य-समीक्षा का प्रकृत रूप-स्वरूप यह बताया है

(1) "आलोचक मूलतः यह विवेचन करेगा कि कवि ने जिन भावों अथवा अनुभूतियों का सगुण किया है, वे हमारी जीवन-चेतना में कौन-सा तवीन तथ्य अथवा तत्त्व जोड़ती हैं, हमारा जीवन-बोध उनसे कितना तीक्ष्ण एवं सकुल होता है, उनसे कवि की जीवन-विषयक किस मनोदृष्टि का उद्घाटन होता है और अन्ततः वह मनोदृष्टि हमारे अपने बुद्धि-विवेक की कसौटी पर कहाँ तक सगत एवं समीचीन सिद्ध होती है।

(11) इस मूल वस्तु का समाधान करने के उपरान्त यदि वह रचना रसवाद की सीमा, शास्त्रीय अथवा सस्कारित के अन्तर्गत ग्रहीत हो सकती है, तो उसके रस-तत्त्वों का भी यथेष्ट उन्मीलन होना चाहिए—रस-व्यजना, भाव-व्यजना, रसाभास, भाव-सधि, भाव-शबलता इत्यादि का सहृदयतापूर्ण प्रदर्शन होना चाहिए।" अंत में

तिवारी जी ने तात्त्विक और रागात्मक दोनों आलोचना-दृष्टियों के समन्वय का समर्थन किया है।

हमने तिवारी जी के विचारों को पूरे-के-पूरे रूप में विज्ञ पाठकों के सम्मुख यह दिखाने के लिए रख दिया है कि एक ओर तो तिवारी जी जितना अधिक-से-अधिक सभव हो सकता है, रसवाद का खूब विरोध करना चाहते हैं—शायद रस-शास्त्र का इतना प्रचण्ड विरोध किसी पूर्व-युग में नहीं हुआ—किन्तु साथ ही दूसरी ओर रस-शास्त्र का दामन भी उनसे छोड़ते नहीं बनता। जैसा कि पहले कह चुके हैं, वह रसवाद और जीवन-बोध को पृथक्-पृथक् मान कर चल रहे हैं। हम स्पष्ट कर चुके हैं कि उदात्त रस-तत्त्वों के अध्ययन में जीवन का अध्ययन स्वतः ही हो जाता है। किसी रचना की रसवादी समीक्षा में जीवनवादी समीक्षा भी साथ-साथ हो जाती है, इस तथ्य पर कहने से विश्वास न होता हो तो हमारी 'गोदान' की रसवादी समीक्षा<sup>१</sup> पढ़ने का कष्ट करें। अत आदर्श काव्य-समीक्षा का जो स्वरूप हमने प्रस्तुत पुस्तक के पहले अध्याय में प्रकट किया है, वही समीचीन मानना चाहिए। उदात्तरसानुभूति को कसौटी बनाने से ही काव्य के समस्त तत्त्वों का समुचित मूल्यांकन सभव हो सकता है।

रस-सिद्धांत तथा रमानन्द पर आक्षेप करने वाले ये आलोचक उदात्त भावानुभूतियों के मूल्यवाग् आनन्द को विसार बैठे हैं जिसमें उच्चकोटि का बुद्धि तत्त्व या सामाजिक तत्त्व विद्यमान रहता है। डा० देवीशकर अवस्थी ने भी आनन्द के आधार को अस्वीकारते हुए कहा है—“प्राचीन भारतीय काव्य-शास्त्र में मनोरजन का स्थान बहुत ऊँचा था। पर आज धीमानों को काल बिताने के लिए काव्य एवं शास्त्र-विनोद की अपेक्षा अनेक सहज और आकर्षक माध्यम विद्यमान हैं। वह नये दायित्वों की ओर भी देखता है। यदि आनन्द को श्रेष्ठ कोटि के आनन्द के रूप में लिया जाय, तब भी प्रश्न उठता है कि क्या “बूँद और समुद्र” तथा कादम्बरी से मिलने वाला आनन्द भी एक ही प्रकार का है। आधुनिक युग का बौद्धिक तो आनन्द या मनोरजन को नीची श्रेणी का ही मूल्य प्रदान करने के लिए तैयार होगा। सब मिलाकर आनन्द का प्रश्न अत्यधिक सापेक्षिक है और उसके आधार पर एक सामान्य (Common) एवं सर्वमान्य साहित्यिक मूल्य की प्रतिष्ठा करना कठिन होगा। अधिक आनन्ददायक को श्रेष्ठ माना जाय, यह कसौटी हमें उपयुक्त नहीं प्रतीत होती है।” (आलोचना और आलोचना, पृ० २६)। कहना न होगा, यहाँ भी काव्यानन्द या रसानन्द के सम्बन्ध में वही भ्रांति है। श्रेष्ठ कोटि का आनन्द उदात्त भावानन्द होता है, और उदात्त भावानन्द को ही कसौटी बनाया जा सकता है। यों तो सापेक्षता सब बातों में कुछ-न-कुछ रहती ही है। दो कलाकृतियों में अन्तर तो रहेगा ही। देखना यही होता

१ देखिए हमारी 'उपन्यासकार प्रेमचन्द और उनका गोदान' नामक पुस्तक।

है कि किस रचना का समष्टि-प्रभाव अधिक उदात्त रसात्मक है, अर्थात् जिस रचना में रसानन्द का रूप अधिक उदात्त जीवनानुभूतियों से सम्बन्ध रखता है, वही रचना श्रेष्ठतर मानी जायगी। यह मूल्यांकन उन रचनाओं के समग्र विश्लेषण से ही करना होगा। साहित्य की सरसता से कोरे रसानन्द का अभिप्राय अपनाने के ही कारण इन समीक्षकों को कहना पड़ रहा है, “यही हमें यह भी ध्यान में रखना चाहिये कि सरस साहित्य जितना भ्रष्ट कर सकता है समाज को, उतना विज्ञान भी नहीं।”

(वही, पृ० २६)।

इन विचारों का कहना है कि “आलोचक के मूल्यांकन के मानदण्ड का आधार जीवन है। जिस प्रकार कलाकार-लेखक की कृति का मूल क्षेत्र साहित्य की सापेक्षता और सदर्थ में देखा गया जीवन है, वैसे ही समीक्षक का कच्चा माल जीवन के सदर्थ में स्थित साहित्य है। तथा इस परीक्षण में तार्किक विश्लेषण और बौद्धिक व्याख्या के अन्तर्गत मूल्यों का परीक्षण उमी प्रकार होता है जैसे कि लेखक लिखते समय किन्हीं चरित्रों या भावनाओं को तौलता रहता है।” (वही, पृ० ३२)। निश्चय ही मूल्यांकन के मानदण्ड का एक आधार हम भी जीवन को मानते हैं, किन्तु जीवन को आलोचना के मानदण्ड का एकमात्र आधार नहीं माना जा सकता। जिस जीवन को साहित्य के सदर्थ में देखने या जीवन के सदर्थ में साहित्य को परखने की बात डॉ० अवस्थी ने उपर्युक्त रूथन में कही है, उससे क्या यह अभिप्राय नहीं है कि साहित्य अर्थात् भाव, कला, रसादि के सदर्थ में जीवन की उदात्तता का अध्ययन या उदात्त जीवनमूल्यों की सापेक्षता में साहित्य अर्थात् रस, भाव, कलादि की परख होनी चाहिए। इसे ही हम उदात्त रसानुभूति की परख कहते हैं, क्योंकि ऐसा कहने से जीवन-तत्त्व और साहित्य-तत्त्व (भाव, कलादि) परस्पर सगुणित-रूप में अपेक्षित रहते हैं, पृथक्-पृथक् प्रतीत नहीं होते।

### नई कविता की शक्ति—रसात्मकता

जैसा कि कहा जा चुका है, रस-भाव ही काव्य का प्राण-रूप प्रमुख तत्त्व है। इसके बिना कविता अकविता ही रहती है। अतः नई कविता भी रस-भाव से अलग अपना कोई अस्तित्व नहीं रख सकती। नई कविता की शक्ति और सीमा भी रस है। नई कविताओं में भी वे रचनाएँ ही श्रेष्ठ और स्थायी महत्त्व की रचनाएँ हैं और रहेगी, जिनमें रसानुभूति या उदात्त भावानुभूति का गुण विद्यमान है। नीचे हम नई कविता की रसमयता पर सक्षिप्त प्रकाश डालेंगे। यद्यपि नई कविता का कोई एक निश्चित भाव-बोध नहीं बन पाया है, क्योंकि नया कवि जीवन के सभी पक्षों तथा सब प्रकार की अनुभूतियों को अपना उपजीव्य बना लेता है, तथापि प्रेम, घृणा, कष्ट और हास्य-व्यंग्य ही उसकी प्रमुख रस-भाव-परिधि दिखाई देती हैं। प्रेम-चित्रण के दो रूप प्रकट हुए हैं, एक वैयक्तिक नर-नारी प्रेम और दूसरा व्यापक मानवीय प्रेम।

अज्ञेय आदि कुछ कवियों ने अपनी कुछ कविताओं में आध्यात्मिक विश्वात्म-प्रेम भी व्यक्त किया है, पर सच तो यह है कि इनका यह प्रेम भी विराट् मानव-प्रेम का ही विकसित रूप है। प्रकृति-प्रेम के भी कुछ सुन्दर उदाहरण मिलते हैं। अज्ञेय की कई कविताओं में—विशेषकर 'इत्यलम्' की 'बन्दी-स्वप्न' खण्ड की कुछ कविताओं में देश-प्रेम की भव्य भावना भी पाई जाती है। 'रक्त-स्नात वह मेरा साकी' तो इतनी सरस उदात्त रसपूर्ण कविता है कि अज्ञेय की चिरस्मरणीय कविता बनी रहेगी। भारत माता का कितना कारुणिक-मार्मिक चित्रण हुआ है। कवि मधुबाला ने मधु पीने में मस्त रहना चाहता है। वह मधुशाला में मधु और मधुबाला की पुकार मचाता है। एक लजीली मधुबाला उसे प्याला थमा देती है। पर जब कवि आतुर हुआ उसके रूप-दर्शन के लिए अवगुठन उठाता है तो देखकर चकित रह जाता है यह तो मेरी विधवा भारत माता है।

मैंने देखा, केवल अपने

रूखे केशों से अवगुण्ठित

द्राक्षा के कुचले गुच्छे-सी

(अतूठी उपमा)

मर्माहत वे झुकी हुई थी—

और रक्त उनके हृदयों का

होता एक कुण्ड में संचित।

मैंने देखा, वहाँ करोड़ों

भभकों में फिर उफन-उफन कर

भस्मीभूत अस्थियों के अनगिन

स्तर की छननी में छनकर

एक मनोमोहक उन्मादक

झिलमिल निर्झर रूप ग्रहण कर

वही रक्त बढता आता था

मेरी मोहन मदिरा बनकर।

×

×

×

फट जा आज धरित्री। मेरी

दुस्सह लज्जा आज मिटा दे—

रक्तस्नात वह मेरा साकी

मेरा दुखिया भारत माँ है।

इस कविता में देश-प्रेम, करुणा एवं विलास-भावना के प्रति घृणा की अनुभूतियों का अनुठा त्रिवेणी-सगम है। नई कविता के दाम्पत्य प्रेम (श्रृगार रस) में अधिकतर स्मृति और विरह का चित्रण हुआ है। श्री नेमिचंद्र जैन की निम्न पक्तियाँ

कितनी सरस हैं—



चिर उपेक्षित गान मेरे !  
 भटकते बेबस युगो से ये प्रवासी प्राण मेरे ।  
 आज मैं अब क्या सुनाऊँ,  
 किस निटुर के गीत गाऊँ  
 मूँद लेगा कौन पीछे से नयन अनजान मेरे ।  
 रह गई बस याद बाकी,  
 उन दिनों की, उस विभा की,  
 हो गए हैं आज उर के कुज सब सुनसान मेरे ।

‘नई कविता’ में यह वैयक्तिक प्रणय भी कई जगह उदात्त भावनाओं को समेटे रहता है । इससे इसमें एक विराट् चेतना का बोध इसे उदात्त बना देता है । अज्ञेय की निम्न कविता देखिए—

तुम्हारी पलको का कॅपना ।  
 तनिक-सा चमक खुलना, फिर झॅपना ।  
 तुम्हारी पलको का कॅपना ।  
 मानो दीखा तुम्हे लजीली किसी कली के  
 खिलने का सपना ।  
 तुम्हारी पलको का कॅपना ।  
 सपने की एक किरण मुझ को दो ना,  
 है मेरा इष्ट तुम्हारे उस सपने का कण होना ।

(आगन के पार द्वार)

प्रेम के इस दाम्पत्य तथा व्यापक रूप से भी अधिक विशिष्ट है नयी कविता में बीभत्स रस-प्रकाशन । बीभत्स रस को घृणा भाव के मनोवैज्ञानिक रूप में न समझने वालों को हमारा यह कथन चौंका दे तो कोई आश्चर्य नहीं । पर सत्य का अनुभव करने वाले क्षण भर में समझ सकते हैं कि वर्तमान कविता में जीवन की कृत्रिमता, पाखंड, रूढियाँ, विभीषिकाएँ आदि बुराइयाँ हमारे कवियों की घृणा का विषय बनी हैं और उनमें घृणानुभूति बीभत्स रस में सम्बन्ध रखती है । घृणा भाव के आश्रय तथा हास्य रस-अन्तर्गत व्यंग्य का प्रयोग नई कविता की विशिष्टता है । सच तो यह है कि नई कविता का नयापन बीभत्स रस के अन्तर्गत ही दिखाई देता है ।

ऐसी कविताएँ ही, जिनमें वर्तमान जीवन और उसकी विभीषिकाओं की अभिव्यक्ति भावानुभूतियों के रूप में हुई है, वास्तविक नई कविता कहलाने की अधिकारिणी हो सकती हैं । ‘नई कविता’ की यदि कोई विशेषता है तो यही कि वर्तमान जीवन के खोखलेपन, कृत्रिमता, नैतिक पतन आदि के प्रति इसमें घृणायुक्त व्यंग्य या व्यंग्यपूर्ण घृणा उभर कर प्रकट हुए हैं । यह व्यंग्य या घृणा भाव बीभत्स रस से ही सम्बन्ध रखता है । पंजाब के एक कवि श्री आनन्द जी की एक कविता

मैने एक गोष्ठी में सुनी थी। पक्तियाँ तो ठीक याद नहीं, पर कविता का भावसार कुछ ऐसा था—“सुबह-सबेरे मैं अपने आगन में शिव कर रहा, क्योंकि मुझे आज इन्टर्व्यू देने जाना है। सामने देखा—किसी ने एक टुकड़ा रोटी का फेंक दिया है, और दो-तीन कुत्ते एक-दूसरे पर गुराँते-भोकते उधर झपटे, गुराँते, छीना-झपटी करते दौड़े-भागे। मैंने मन में कहा, छी कुत्ते हैं, लडने हैं, छीना-झपटी करते हैं। शिव करके, नहा-धो कर मैं इन्टर्व्यू देने गया। वहाँ देखा—मेरे-जैमे कितने ही प्रत्याशी आये थे, एक-दूसरे को ताक रहे थे, धूर रहे थे, अपरिचित-से। अन्दर एक-एक को इन्टर्व्यू के लिए बुलाया जा रहा था। इन्टर्व्यू लेने वालों के मुख पर एक विशेष गर्व था, विशेष प्रभाव था। कभी-कभी गूजता अट्टहास था। स्थान एक था और प्रत्याशी थे अनेक—ईर्ष्या, स्पर्द्धा, अजाने द्वेष से जलते अनेक। इन्टर्व्यू देने के बाद मुझे याद आई सुबह की बात। भला अन्तर क्या है, उस एक टुकड़े की छीना-झपटी में और इस एक स्थान की छीन-झपट में—कुत्तों को टुकड़ा फेंकने वाले दयालु मानव में और इन कृपालु मालिक-अधिकारियों में—कुत्ते और मानव में अन्तर ही क्या है? धन्य है यह समदर्शी युग—‘श्रानयुवात्समघवान्’ को एक सूत्र में पिरोने वाला युग।” ऐसी कविता उच्चकोटि की उदात्त रसपूर्ण कविता कही जा सकती है। इसमें व्यग्य, घृणा, करुणा का अद्भुत मिश्रण है। मानव के इस पतन पर घृणा और करुणा जगाना ही कविता का उद्देश्य है। वर्तमान युग की विभीषिका को व्यग्य की नोक से कुरेद डाला गया है। इसी प्रकार भारत भूषण अग्रवाल की ‘मैं निरा विलायती स्पज हूँ’ शीर्षक कविता में वर्तमान युग के पाश्चात्य प्रभावयुक्त नवयुवक पर करारा व्यग्य है, जो मशीन-युग के यात्रिक मानव पर चोट करता है

मैं निरा विलायती स्पज हूँ

मेरे प्राण रिक्त और छिद्रमय

उनमें कहाँ है रस,

उनमें कहाँ है स्रोत ?

मैं तो मात्र बाहर के जीवन को सोखकर

फिर उगल देता हूँ

सो भी तब जब कोई आके निचोड़े मुझे ।

शक्तिहीन

व्यक्तिहीन

गतिहीन व्यापार

इसमें नहीं है कोई आत्मदान

इसमें नहीं है मेरे अहम् का अवसान

तप और साधना से कोसो दूर

मैं मशीन-युग का हूँ मात्र एक छोटा यत्र ।

कही यह व्यग्य हास्य रस के आश्रय अपनी छटा दिखाता है, कही घृणा (बीभत्स रस) के अन्तर्गत प्रकट हुआ है। सामाजिक बुराइयो, युग की विडम्बनाओ के अतिरिक्त हमारे इन नये कवियो ने कही-कही भारत सरकार तथा राजनीति का भी उपहास किया है। नागार्जुन की निम्न पक्तियो मे हास्य-मिश्रित व्यग्य बडा सरस है

पाँच साल कम खाओ भैया, गम खाओ दस-पद्रह साल,  
अपने ही हाथो से झोको यो अपनी आँखो मे धूल,  
आजादी की कलियाँ फूटी, पाँच साल मे होंगे फूल।

नई कविता का नया भाव-बोध यही दिखाई देता है। हमारे साथी-मित्र डा० रामप्रसाद मिश्र का एक कविता-संग्रह 'बौद्धिक रस' नाम से अभी-अभी प्रकाशित हुआ है। यद्यपि इस संग्रह की अधिकांश कविताएँ बौद्धिक वक्तव्य-मात्र होने से नीरस है, किन्तु जिन कुछ कविताओ मे मार्मिक व्यग्य पाया जाता है, वे ही मिश्र जी की कुछ ढग की श्रेष्ठ कविताएँ कही जा सकती है। 'एक स्त्री' कविता मे तुच्छ मानव-वृत्ति पर सुन्दर व्यग्य है। "एक स्त्री—युवती, हसीन, शोख, आती है मेरे घर रोज, और मैं इकला। उसे देख मेरा मन खिल उठता, मुख मौन तोड़ देता—'प्रिये !' और आँखे कहती—स्वर्ग की देवी, रानी।" किन्तु 'एक स्त्री—युवती, हसीन, शोख, आती है पडोसी के घर कभी-कभी। उसे देख मेरा मन धू-धू कर जल उठता, आँखे दुगनी होती लाल-लाल, हृदय घृणा से भरता, मुख बडबडा पडता—'कुलटा, बदचलन, नीच।" कैसा मार्मिक व्यग्य है ! पुरुष-मनोवृत्ति का खोललापन कितना उभर कर आया है। यदि इस कविता मे पडोसी को आवादा न कहा गया होता तो व्यग्य अधिक सुरक्षित रहता। इसी प्रकार 'सुन रहे थे ईश्वर' कविता मे मानवीय स्वार्थो की टक्कर का सुन्दर प्रकाशन हुआ है। मानव-मनोवृत्तियो के ये सजीव चित्र है। क्या रस-शास्त्र को ये अग्राह्य हो सकते है ? कदापि नही। वास्तव मे इन कविताओ का महत्त्व-मूल्य रस-मिद्धात ही जाँच-आँक सकता है। इस नये भाव-बोध के ही कारण नई कविता पिछले युग से अलग अपनी विशिष्ट सत्ता प्रमाणित करती है।

अज्ञेय का 'घृणा का गान' बीभत्स रस से परिपूर्ण सुन्दर गान है। इसमे कवि ने छुआछूत, भेदभाव, ऊँच-नीच मानने वालो, शोषको, धनियो, स्वार्थी-लोलुप सत्ताधारियो के प्रति तीव्र घृणा जगाई है

तुम जो बडे-बडे गद्दी पर ऊँची ढूकानो मे,  
उन्हे कोसते हो जो भूखे मरते है खानो मे,  
तुम, जो रक्त चूस ठठरी को देते हो जलदान—  
सुनो, तुम्हे ललकार रहा हूँ, सुनो घृणा का गान। (इत्यलम्)

अज्ञेय जी की इस कविता मे यद्यपि कला-शिल्प सहज ही है तथापि

भावमयता के कारण यह कविता उनकी बहुत-सी अन्य कविताओं की तुलना में दीर्घ-जीवी रहेगी। भवानीप्रसाद मिश्र की 'गीत-फरोश' कविता की जो कवि-सम्मेलनों में फरमाइश की जाती है, उसका रहस्य भी यही है कि इस कविता में साहित्यकार की विवश करुणा और समाज के उपेक्षा-भाव का व्यंग्यपूर्ण मार्मिक चित्रण हुआ है 'जी, लोगो ने तो बेच दिये ईमान', तथा 'जी, गीत जन्म का लिखूँ, मरण का लिखूँ, जी, गीत जीत का लिखूँ, शरण का लिखूँ', आदि पक्तियों की व्यंग्यात्मक ध्वनि बहुत मार्मिक है।

नई कविता के भाव-शिल्पी श्री गिरिजाकुमार माथुर की कई कविताएँ अत्यन्त सरस एवं मार्मिक हैं। 'दियाधरी' कविता में इतिहास के सदर्भ में मानवीय सवेदना को ही जगाया गया है। निम्न पक्तियों में मार्मिक जीवन-व्यंग्य है—

इतर गध की लपट आज डागर ढोरो की धूल है  
मन भरने को याद रही, जीवन पर उगा बबूल है।

× × ×

चिथड़ो में अनगिन विक्रम फिरते बैलो को थामने।

(शिला पख चमकीले)

'माटी और मेघ' कविता में आज के अहवादी सहारक मानव के प्रति घृणा जगाई गई है और शातिदूत, जीवन-निर्माता मानव से उसकी तुलना करते हुए उत्साह, परोपकार आदि उदार वृत्तियों को जगाया गया है

इसान मगर धरती को खाना चाह रहा  
जीवन-ढोरो में आग लगाना चाह रहा  
मिट्टी की सूक्ष्म शक्ति का लेकर अग्नि-बीज  
वह पृथ्वी को अणु-धूम बनाना चाह रहा

× × ×

जो बीज धरा ने दिया, न वह मुरझा सकता  
माटी का तेज नहीं माटी को खा सकता

× × ×

इसान और भी है जो मिट्टी से रस ले  
नूतन समाज की प्रतिमा रचते जाते हैं  
इसान और भी है जो मिट्टी से उठकर  
बनकर भविष्य के मेघ बरसते जाते हैं।

माथुर जी की कई कविताओं में प्रकृति का भी सुन्दर सश्लिष्ट चित्रण हुआ है। कहीं-कहीं उपमान-योजना भी अनुठी होती है

चितकबरे बादल ढकी चादनी चमक रही  
ज्यों घिसे आइने में मुख की छवि खडित हो।

‘अक्स जो नहीं उतरा’ नामक कविता में जीवन की कल्पनाओं के वास्तविकता न बन पाने की खिन्नता का भाव है। प्रयत्न करने पर भी जब मनुष्य का अह दूक-दूक हो जाता है, तो उस खिन्नता को कवि ने रूपायित किया है। अंतिम चार पक्तियों में जीवन का सत्य साकार हो उठा है, सदेह नहीं। पर इस कविता में भी यदि असफलताओं का करुणापूर्ण बिम्बात्मक चित्रण होता तो वेदना का भाव और भी घनीभूत हो जाता। इसके अभाव में यह कविता अधिक मार्मिक नहीं बन पाई है।

यहाँ नई कविता के भाव-बोध पर विस्तृत प्रकाश डालना हमारा उद्देश्य नहीं है। हम तो केवल यही निवेदन करना चाहते हैं कि सरस नई कविताएँ ही अपना साहित्यिक महत्त्व सुरक्षित रख सकेंगी और ये थोटी-बहुत भाव-सवेदनापूर्ण रचनाएँ ही नई कविता की शक्ति हैं।

### नई कविता की दुर्बलता—नीरसता तथा दुरुहता

जैसा कि पहले निवेदन किया जा चुका है, नई कविता अधिकांश मात्रा में भाव-सवेदना-शून्य है। अधिक रचनाएँ ऐसी हैं जो भावाभासयुक्त काव्य ही कही जा सकती हैं। नयी कविता में अधिकतर तथ्यों या बोद्धिक अनुभूतियों के वक्तव्य-मात्र प्रकट हुए हैं। उनमें रागात्मक सस्पर्श बहुत क्षीण होता है। नई कविता की एक बड़ी दुर्बलता राग-तत्त्व की कमी ही है। उदाहरण के लिए गिरिजाकुमार माथुर की ही ‘क्रान्तिक मरीज’ कविता लीजिए। इसमें सीमित दृष्टि वाले भाग्यवादी कर्महीन मनुष्य-जीवन का चित्रण है। पर यह न तो घृणा का विषय बन सका है, और न सवेदनापूर्ण करुणा का, न इसमें व्यग्य ही उभर सका है, न हास्य। “अपने से अच्छो को देखकर तरसता है। अपने को, औरो को, किसमत को, कर्मों को कोसता कल्पता है। तुरन्त मजे के लिए तुच्छ क्षुद्र बातों पर नियत बिगाडता है। ओछे बहाने कर अपने ईमान का दिवाला निकालता है।” (क्षमा करें, हमने कविता की पक्तियों को गद्य-रूप में रख दिया है, क्योंकि वास्तव में अधिकांश ऐसी कविताएँ गद्यात्मक ही हैं) आदि पक्तियों में वर्णन इतिवृत्तात्मक ही है। जिस इतिवृत्तात्मकता का दोष द्विवेदी काल की आरंभिक कविताओं पर लगा था, उसी से क्या ये नई कविताएँ ग्रस्त नहीं हैं? अंतर केवल इतना है कि इन कविताओं में कही-कही सुन्दर बिम्ब या उपमान-योजना दिखाई दे जाती है। इस कविता में भी बान की मामूली खाट-सी घिरी-वधी दुनिया है तथा ‘जीवन अपाहिज है’ आदि उपमान सुन्दर हैं। किन्तु बिना राग-तत्त्व की मार्मिकता के केवल उपमान या बिम्ब-योजना से क्या होता है?

आज के अधिकांश कवि भारतभूषण अग्रवाल के शब्दों में यह दावा करते हैं—“रचनाएँ महात् है, ऐसा मेरा दावा नहीं है। वे महात् हो भी नहीं सकती थी, क्योंकि वे एक साधारण मध्यवर्गीय मन की सच्ची तस्वीरें हैं। पर उनमें—उनमें से प्रत्येक कविता में—मध्यवर्गीय मन की सच्ची छटपटाहट आपको मिलेगी, इतना दावा

मैं जखर कर रहा हूँ। अपने से दूर, ऊपर, परोक्ष की शक्तियों से विवशता, अपनी सीमित शक्ति की व्यर्थता के प्रति खीझ, और अपने छोटे-से-छोटे सपने को भी पूरा न कर सकने की झुझलाहट—इन कविताओं में ये तत्त्व आपको निश्चय मिलेंगे। और इन सब के साथ-ही-साथ एक गुण आपको और मिलेगा, जिसका मुझे विशेष रूप से गर्व है। इनमें आपको मध्यवर्गीय मन की क्षुद्रता, स्वार्थपरता और अदूरदर्शिता पर निर्भर व्यंग्य भी मिलेगा।” (‘ओ अप्रस्तुत मन !’ सग्रह का वक्तव्य)। इस सम्बन्ध में हमारा निवेदन है कि इन कवियों की यह ‘सच्ची छटपटाहट, विवशता या झुझलाहट’ जहाँ खीझ-झुझलाहट-मात्र बनकर रह गई है, सहानुभूति, करुणा या घृणा आदि उदात्त भावों को नहीं जगाती, वहाँ कवि की खीझादि चाहे कितनी ही ईमानदार अनुभूति रही हो, ऐसी निरर्थक व्यक्तिगत अनुभूति-मात्र ही कही जायगी, जैसे हम किसी बच्चे को झुझलाते या खीझते देखे और उसकी खीझ-झुझलाहट का कोई सार्थक कारण और स्वरूप अनुभूति में न आये। भारत भूषण अग्रवाल के ही इस सग्रह की कई कविताएँ ऐसी ही हैं, जैसे ‘अन्तर्मुक्ति’, ‘हृदय की गुहा’, ‘धूल भरी आधी’ आदि। कवि अपने मन में चाहे कितना ही क्षुब्ध-रूठ या व्यथित रहा हो, जब तक उसकी व्यथा-झुझलाहट का स्पृहणीय कारुणिक या निन्दनीय रूप पाठक के सम्मुख उपस्थित नहीं होगा, अर्थात् उसकी मानसिक हलचल उदात्त अनुभूति न जगायगी, तब तक उसकी कविता सार्थक नहीं बन सकती। यह स्थिति छायावाद की भी बहुत-सी वायवी रचनाओं में थी, जिसके कारण छायावाद की वे नीरस रचनाएँ काल की कसौटी पर नहीं ठहर सकीं। प्रगतिवाद की भी अनेक विचार-प्रधान या प्रचारात्मक कविताओं में भाव-बोध का अभाव था। इसीलिए उनका साहित्यिक मूल्य कुछ न रहा। भारत भूषण अग्रवाल की ही ‘जागते रहो’ सग्रह की अनेक प्रगतिवादी प्रचारात्मक रचनाएँ सार्थक नहीं हैं। ‘लाल निशान’, ‘खोलो सैकड़ फ़ट’ आदि कविताओं की तुलना में ‘जागते रहो’ सग्रह की ही ‘सुखिया उठी’ रचना कितनी मार्मिक है। प्रगतिवाद की ऐसी ही सरस (रसात्मक) रचनाएँ आज सार्थक रह गई हैं। इसी प्रकार ‘नयी कविता’ की अनेक ऐसी ही नीरस और दुरूह रचनाएँ विस्मृति के गर्भ में चली जायेंगी और रह जायेंगी केवल सरस अनुभूतिपूर्ण (रसात्मक) कविताएँ। श्री भारत भूषण अग्रवाल ने अपने उपर्युक्त वक्तव्य में जिस व्यंग्य पर गर्व किया है, उस पर निस्संदेह हमें भी गर्व है और हम समझते हैं कि नयी कविता की सबसे बड़ी शक्ति यही व्यंग्य है, जो कही बीभत्स रस के आश्रय प्रकट हुआ है, कही हास्य रस के अन्तर्गत, तो कोई घृणा, करुणा, हास्यादि के मिश्रण में घुला हुआ पाया जाता है।

श्री भारत भूषण अग्रवाल ने अपने वक्तव्य में छायावाद, प्रगतिवाद और यहाँ तक कि ‘नयी कविता के आचार्य’ की व्यर्थता को सार्थक प्रमाणित करने की प्रवृत्ति का विरोध करते हुए कहा है, “मेरी कविता किसी वाद, दल या फैशन की अनुवर्तिनी

नहीं है। शुरू में आस-पास के वातावरण से और तत्कालीन काव्य-रचना से प्रभावित होकर, मैंने भी प्रणय-गीत लिखे हैं (छवि के बधन) और बाद में परिस्थितियों के अनुकूल सामाजिक चेतना से भी प्रभावित होकर सघर्ष की कविताये भी (जागते रहो ! )। पर सामाजिक चेतना की वह धारा जब धीरे-धीरे सकुचित, अस्वस्थ राजनीतिक प्रचार-माध्यम-रूप लेने लगी, और जब छायावादी आदर्शवाद के स्थान पर एक दूसरे प्रकार की स्वप्नशील आदर्शवादिता को जन्म दिया जाने लगा, तो मेरे कवि को उसमें सच्चाई के दर्शन नहीं हो सके, और उन सात कवियों में (तार-सप्तक) मैं भी एक था, जिन्होंने सिद्धांतवाद के स्थान पर स्वयं जीवन में सत्यान्वेषण का व्रत लिया था। आगे चलकर जब इन सात कवियों में से एक ने तत्कालीन परिस्थितियों का और प्रतिश्रुत आलोचकों की मूर्खता का लाभ उठाकर व्यक्तिवादी अहम्मन्यता की प्रतिष्ठा के हेतु अर्द्ध-सत्यो पर आधारित एक नए निकाय की स्थापना कर भक्तों की सेना इकट्ठी करनी चाही, तब मुझे उनसे भी अलग होकर 'मुक्तिमार्ग' की खोज जारी रखना जरूरी हो गया।" ('ओ अप्रस्तुत मन !' सग्रह का वक्तव्य)। यद्यपि श्री भारतभूषण अग्रवाल के कथन का अधिकांश सत्य है और 'नई कविता' के इतिहास पर यह एक निर्मम व्यंग्य है, तथापि एक निवेदन अग्रवाल जी से भी हम करना चाहते हैं। वह यह कि जैसे उन्होंने अपनी तथा अन्य प्रगतिवादी रचनाओं के असत्य का अनुभव करके वह प्रचारात्मक निरर्थक प्रवृत्ति छोड़ दी, वैसे ही वह अपनी नयी कविता में अधूरे भाव-बोध प्रकाशित करने की बजाय उदात्त भावानुभूतियों को प्रस्तुत करे, जैसी उनकी ही कुछ व्यंग्य-प्रधान भावपूर्ण रचनाओं में विद्यमान है। नयी कविता के फैशन का प्रभाव उन पर निश्चित ही दिखाई देता है, यद्यपि उन्होंने इसका निषेध किया है। भला कोरे प्रतीक अपना लेने से या कोरे बिम्ब-विधान से कविता कैसे श्रेष्ठ बन जायगी? 'धूलभरी आधी' तो सबके जीवन में आती है, और कौन वर्षा और हरियाली की बाँछा नहीं करता? किन्तु आधी के कारण और स्वरूप का बोध कराये बिना वह पाठक की संवेदना कैसे जगा सकती है? "मैं दुखी हूँ, मैं दुखी हूँ, घुट रहा हूँ, छटपटा रहा हूँ"—ऐसा चिल्लाने-मात्र से क्या होता है? इससे तो 'चुनौती' अच्छी जिसमें मन की ऊर्जा और उत्साह-भावना तो व्यक्त हुई है।

बिम्ब-योजना को ही 'आज काव्य के मूल्यांकन का प्रतिमान' मानने वाले केदारनाथ सिंह की 'टूटने दो' कविता में बिम्बो या प्रतीको का प्रयोग होते हुए भी वक्तव्य-मात्र है "अगर रोती है मेरे तटों पर तुम्हारी लहरे, अगर जलते हैं मेरी बाहों में तुम्हारे धान, अगर बंद है मेरी मुट्ठी में तुम्हारी नदियाँ, अगर कैद है मेरी छाती में तुम्हारे गान, तो ओ रे भाई, ओ रे भाई, मुझे जग-लगे लोहे की तरह टूटने दो, टूटने दो, टूटने दो।"

‘आगन के पार द्वार’ नई कविता के आचार्य बनने का फल अज्ञेय जी ने ‘आगन के पार द्वार’ पर १९६५ ई० का साहित्य अकादमी-पुरस्कार प्राप्त कर पा ही लिया। पुरस्कार के योग्य अज्ञेय अवश्य थे, किन्तु कवि-रूप में शायद इतना नहीं। और इस सग्रह पर तो कदापि नहीं। उनका कहानीकार बहुत पहले पुरस्कृत हो जाना चाहिए था। मैं सोचता हूँ, क्या उसी का बदला अज्ञेय ने काव्य का प्रेत बनकर तो नहीं लिया है? इस सग्रह की अधिकांश कविताएँ अस्पष्ट, दुर्बोध तथ्यों का पहेली-बुझावल-सा ही प्रतीत होती हैं। अज्ञेय की कहानियों में जो मानवीय संवेदनाएँ हैं, वे कविता में नहीं। ‘आगन के पार द्वार’ सग्रह की पहली कविता ‘सरस्वती पुत्र’ है जिसमें न कथ्य स्पष्ट है, न व्यंग्य ही उभर सका। दूसरी कविता ‘बना दे चित्तेरे’ फिर भी कुछ स्पष्ट और कलात्मक है, पर इसमें भी जिजीविषा और मानवीय ऊर्जा का वक्तव्य-सा ही प्रकट होकर रह गया है, साहस, संघर्ष और जीवन की मार्मिक अनुभूतियाँ होती तो कविता और बढ़िया बन सकती थी। ‘पास और दूर’ में जीवन की उपलब्धि का वाक्जाल मात्र है। घण्टे तक सोचते रहिये, तब कही किसी एक-आध कविता का कथ्य कुछ समझ में आ जाए तो धन्य मानिये। ऐसा है यह नयी कविता का प्रेत। ‘पहचान’ कविता दो वाक्यों की कविता है—“तुम वही थी किन्तु ढलती धूप का कुछ खेल था— ढलती उमर के दाग उसने धो दिये थे। भूल थी पर बन गई पहचान—मैं भी स्मरण से नहला आया।” वह क्या कहने है कल्पना के। ढलती धूप ने ढलती उमर के दाग धो दिए और स्मरण से नहला दिया। कल्पना का यह अधूरा और अस्पष्ट चित्र ही है। ‘झील का किनारा’ एक सन्नाटे में डाल देने वाला ‘सहसा छाये सन्नाटे का एक क्षण है, जिसमें अज्ञेय जी ने जो अनुभूति पाई उसके जमीन-आसमान के कलाबे मिलाये हुए हैं, न कही अनुभूति है, न उसके सिर-पैर। ‘परायी राहें’, ‘पलको का कपना’, ‘असाध्य वीणा’ आदि दो-एक कविताओं में फिर भी कुछ सुन्दर भाव-चित्र प्रस्तुत हुए हैं। ऐसी कविताओं को पढ़ने से शमशेर बहादुर सिंह की ये पक्तियाँ याद आ जाती हैं “शमशेर साहब अब्बल तो शागिर्द निराला के हैं। हिन्दी कविता में निराला और पत के बाद कुछ भी ‘नया’ जिसे कहे, नहीं आया है, सिवाय कुछ थोड़ा-सा अज्ञेय के यहाँ। और दूसरे कवियों के अदर जो कुछ ‘नया’ मालूम होता है, वह या तो अधकचरा है, या साहब ‘विलायती बैंगन’ है। (मुझे माफ किया जाये आखिर मैं भी इसी मुजरे में आ जाता हूँ।)—वह असल में निराला और पत की ही टेकनीक का जरा खास ढग से ‘निखारा’ और ‘आगे बढ़ाया हुआ’ रूप है।”

(निकष, जनवरी १९५७, पृ० ३४९)

निस्संदेह नई कविताओं में जो कुछ भावपूर्ण कविताएँ इधर-उधर मिल जाती हैं, वे निराला, पत आदि की परंपरा को ही आगे बढ़ाती हैं और सच तो यह है कि कविता की शक्ति भी ऐसी ही रचनाएँ हैं, जिनमें भाव-संवेदनाएँ हैं—अनुभूतियों की



निश्चलता और सरलता है। ये भाव-रसपूर्ण कविताएँ ही नये कवियों और नई कविता को जीवित रखने वाली सिद्ध होगी, न कि नीरस, अस्पष्ट, अटपटी कविताएँ।

जैसा कि पहले भी निवेदन किया जा चुका है कि अधिकांश 'नयी कविता' में राग-तत्त्व-शून्य अनुभूतियों को प्रतीको-बिम्बो, नये-नये उपमानों के प्रयोग-द्वारा व्यक्त करने की प्रवृत्ति पाई जाती है। बहुधा प्रतीक या बिम्ब भी अस्पष्ट और दुरूह रह जाते हैं। कवि अपने मन में कुछ-का-कुछ प्रतीक सोच लेता है और जब तक आप प्रतीक की कुजी न पा ले, कविता का कुछ भी अर्थ नहीं खुल सकता—चाहे अपना कितना ही सिर खपाते रहो। 'ज्ञानोदय', अगस्त, '६२ में प्रकाशित डा० शम्भुनाथ सिंह की 'वह एक नीला समुद्र' था शीर्षक कविता देखिए क्या मजाल जो कुछ अर्थ समझ में आ जाए—

वह एक नीला समुद्र था, मेरे बिस्तर पर लहराता हुआ

जिसके तल में—असंख्य जलचरो की अस्थियाँ

दल दल में घसी थी

और सतह पर थी एक धूप-छाँहीं फिसलन।

सहसा दो चाँदी की छरहरी मछलियाँ उछाल दी गईं, उस ओर

जिधर से एक भयानक युद्धपोत अभी-अभी गुजरा था

लहरो की छाती पर एक विराट हलचल छोड़ता हुआ।

सारी कविता पहली बुझावल-सा बनकर रह गई है। ऐसे कोरे वैयक्तिक प्रतीको से कविता का भला नहीं हो सकता। इसी प्रकार 'ज्ञानोदय', मई १९६३ में प्रकाशित केदारनाथ सिंह की 'भीड़ के विरुद्ध एक शब्द' कविता अस्पष्ट और दुरूह बिम्बो की कहानी-मात्र है। ऐसे सैकड़ों उदाहरण प्रस्तुत किये जा सकते हैं। ऐसी प्रयोगशील कविता हिन्दी रोमांटिक छायावादी तथा प्रगतिवादी कविता की प्रतिक्रिया-स्वरूप अद्भूत बताई जाती है, पर मुझे लगता है कि यह एक फैशन के बतौर ही चल निकली है। कवियों ने असाधारणता और गुह्यता का बौद्धिक आवरण लपेटना फैशन बना लिया है। ऐसी गुह्य अभिव्यक्ति करते समय ये कवि अपनी गुह्य हृदय-कोठारियों की चाबी अपने पास ही बंद रखते हैं जिससे पाठक को खाक समझ नहीं पड़ता। नयी कविता इसीलिए अपने पाठक भी नहीं बना सकी है। कही ये कवि साधारण-असाधारण ढंग से बौद्धिक विरलेषण करते हुए बौद्धिक नजर आते हैं, कही बिम्ब प्रस्तुत करना ही लक्ष्य बनाते हैं, कही वक्तव्य-मात्र देते हैं, कही रोमानी दर्शन प्रस्तुत करते हैं। तात्पर्य यह कि 'नयी कविता' के कठघरे में रखी गई कविता का अभी तक भी कोई निश्चित स्वरूप और स्थायी भाव-बोध नहीं बन पाया है। इसका मूल कारण है इन कवियों का भाव-रसानुभूति की धुरि से विच्छिन्न हो जाना—साधारणीकरण या प्रेषणीयता का उपहास उड़ाना। काश! ये उदात्त भाव-रसानुभूति का महत्त्व समझ पाते!

: ६ :

## प्रयोगवाद और नई कविता की परंपरा

हिन्दी काव्य मे प्रयोगवाद की परंपरा :

यो तो हर युग मे हर नवचेता कवि जो नया भाव-बोध जगाता है या काव्य-रूप, भाषा-छन्द-शैली के नये-नये रूपो का प्रयोग और निर्माण करता है, प्रयोगशील होता ही है और इस दृष्टि से कालिदास, कबीर, केशव, श्रीधर पाठक, प्रसाद, पत आदि सभी कवि अपने-अपने युग और काव्य-क्षेत्र मे प्रयोगशील कहे जा सकते है, पर आधुनिक युग मे प्रगतिवाद की तरह प्रयोगवाद भी एक विशिष्ट सदर्भ और आधुनिक परिवेश रखता है। सन् १९४० के बाद हिन्दी कविता मे नये दृष्टिकोण, नई साहित्यिक चेतना और नये काव्य की माँग बढी। टी० एस० इलियट, एजरा पाउण्ड और फ्रायड कवियों के आदर्श बन रहे थे। एक ओर तो काव्य को रोजमर्रा की जिन्दगी के निकट लाया जा रहा था, दूसरी ओर उसमे परम्परागत रूप-विधान और परंपरागत शब्द-छन्द-शैली के स्थान पर नये बिम्ब-विधान, नई प्रतीक-योजना, नई उपमान-योजना, नये छन्द-बध, नये शब्द-अर्थ आदि नये-नये प्रयोगो की ललक बढी। छायावादी वीणा अपनी सम्पूर्ण रागिनियों की अलौकिक स्वर-लहरी प्रवाहित करके मूच्छन्ना की स्थिति को प्राप्त हो गई थी और सामाजिक चेतना प्रगतिवाद, गांधीवाद, राष्ट्रवाद आदि विविध क्षेत्रो मे बटी हुई टकराहट उत्पन्न कर रही थी। समन्वय की सामाजिक भाव-भूमि नही बन पाई थी। उलझनो और अनिश्चय की स्थिति मे कवियों ने विविध प्रकार के प्रयोगो की राह अपनाई।

यूरोप मे द्वितीय विश्वयुद्ध की विभीषिका ने वहाँ के कवियों, कलाकारो और कथाकारो मे घोर अनास्था भर दी थी। उनकी रचनाएँ अनास्थाजनित कुण्ठा से ओतप्रोत हो रही थी। यद्यपि भारत मे विश्वयुद्ध की विभीषिका का आतक विशेष नही फैला था, तथापि परतन्त्रता, बेकारी, साधनहीनता, जीवन की निरुपाय अवस्था हमारे कवि मानस को भी वैयक्तिक कुण्ठाओ का घोंसला बना रही थी। उनकी वाणी से भी अनास्था, विद्रोह, विक्षोभ और कुण्ठा के नये अटपटे स्वर फूटने लगे।

हिन्दी मे प्रयोगवादी कविता का जो आरम्भ १९४३ ई० मे प्रकाशित 'तार-सप्तक' नामक काव्य-संग्रह से माना जाता है, उसमे प्रयोगवादियो ने तो निराला को सम्मिलित नही किया, पर प्रयोगवादी सभी कवियों ने निराला को अपना आदि गुरु

माना है। प्रयोगवाद को चलाने का श्रेय अज्ञेय जी ने मुफ्त में ही पा लिया। वस्तुतः प्रेस और प्रचारवाद के कारण 'सप्तक' के कवियों ने जो नाम कमा लिया और प्रयोगवाद के आचार्य बने अज्ञेय ने जो नेतृत्व जमाया, वह सब श्रेय निराला को मिलना चाहिए था। प्रयोगवाद की इस दुदुभी में अपनी सर्वथा उपेक्षा निराला को कितनी खली होगी !

'तार सप्तक' के सात कवि थे—श्री गजानन माधव मुक्तिबोध, नेमिचन्द्र जैन, भारतभूषण अग्रवाल, प्रभाकर माचवे, गिरिजाकुमार माथुर, डा० रामविलास शर्मा और स्वयं अज्ञेय। सन् १९५१ में प्रयोगवाद के अन्य सात कवियों का 'दूसरा सप्तक' प्रकाशित हुआ जिसमें भवानी प्रसाद मिश्र, शकुन्त माथुर, शमशेर बहादुर सिंह, नरेश मेहता, रघुवीर सहाय, धर्मवीर भारती और हरिनारायण व्यास को सम्मिलित किया गया। अज्ञेय ने 'सप्तको' के अतिरिक्त 'प्रतीक' नामक पत्रिका का संपादन करके भी प्रयोगवादी कविताओं का प्रचार किया। 'दृष्टिकोण', 'कल्पना', 'राष्ट्रवाणी', 'कविता', 'धर्मयुग', 'ज्ञानोदय' आदि पत्र-पत्रिकाओं में भी प्रयोगवादी कविताएँ छपती रहीं। सन् १९५४ से डा० जगदीश गुप्त ने 'नई कविता' के नाम से प्रयोगवादी कविताओं का एक वार्षिक संग्रह-पत्र निकालना आरम्भ किया। 'निकष', 'विविधा' आदि और भी कई संग्रह निकले जिनसे प्रयोगवादी कविता और नव-लेखन को प्रश्रय मिला। शनैः शनैः प्रयोगवाद नई कविता के रूप में जमने लगा और उसका नेतृत्व अज्ञेय के हाथों से फिसलकर डा० जगदीश गुप्त, लक्ष्मीकांत वर्मा आदि के हाथों में चला गया। 'तार-सप्तक' के द्वितीय संस्करण में सकलित कवियों ने अपने-अपने वक्तव्य दिये हैं और प्रायः सबने अज्ञेय का नेतृत्व अस्वीकार करते हुए अज्ञेय द्वारा की गई प्रयोगवाद की व्याख्या और उद्देश्य का खण्डन किया है। 'तीसरा सप्तक' में अन्य सात कवियों का भानमती का कुनबा जोड़ा गया। ये सात कवि हैं—प्रयाग नारायण त्रिपाठी, कीर्ति चौधरी, मदन वात्स्यायन, केदारनाथ सिंह, कुंवर नारायण, विजयदेव नारायण साही तथा सर्वेश्वरदयाल सक्सेना।

वर्तमान युग में द्रुष्यत कुमार, लक्ष्मीकांत वर्मा, बालकृष्ण राव, अजित कुमार, कैलाश वाजपेयी आदि और भी अनेक नये कवियों ने नई कविता को समृद्ध करने में योग दिया है। सच तो यह है कि प्रयोगवाद और नई कविता अभी तक भी अपनी कोई विशिष्ट स्थायी प्रवृत्तियाँ नहीं बना पाई हैं। आधुनिक भाव-बोध की जो बात नई कविता और नये कवियों के बारे में कही जाती है, वह भी कोई निश्चित तथा स्थायी प्रवृत्ति प्रतीत नहीं होती।

'सप्तक' में प्रयोगशील नये कवियों को प्रस्तुत करते हुए अज्ञेय जी ने लिखा था कि आज का कवि अपनी उलझी हुई संवेदनाओं को, जिनके मूल में अनेक प्रकार

की यौन-वर्जनाएँ रहा करती है, प्रकाशित करने के लिये अधूरे वाक्यांशों, सीधी-टेढ़ी लकीरो, उलटे-सीधे मुद्रणों के माध्यम से अपने काव्य में प्रेषणीयता लाने का जो उपक्रम कर रहा है, वही उसकी प्रयोगशीलता है। 'आत्मनेपद' नामक अपने काव्य-संग्रह में भी अज्ञेय ने लिखा है प्रयोग सभी कालों के कवियों ने किये हैं, यद्यपि किसी एक काल में किसी विशेष दिशा में प्रयोग करने की प्रवृत्ति होना स्वाभाविक ही है। किन्तु कवि क्रमशः अनुभव करता गया है कि जिन क्षेत्रों में प्रयोग हुए हैं, उनसे आगे बढ़कर अब उन क्षेत्रों का अन्वेषण करना चाहिए जिन्हें अभी नहीं छुआ गया है या जिनको अज्ञेय मान लिया गया है। भाषा को अपर्याप्त पाकर विराम-संकेतो से अको और सीधी-तिरछी लकीरो से, छोटो-बड़े टाइप से, सीधे या उलटे अक्षरों से, लोगों और स्थानों के नामों से, अधूरे वाक्यों से, सभी प्रकार के इतर साधनों से कवि उद्योग करने लगा कि अपनी उलझी हुई सवेदना की दृष्टि को पाठकों तक अक्षुण्ण पहुंचा सके।”

प्रयोगवाद के नाम पर कुछ कवियों ने अपनी उलझी हुई सवेदनाओं को ऐसी अटपटी, अधूरी भाषा में मनमाने प्रतीकों और बिम्बों के रूप में प्रकट किया कि प्रयोग के लिए प्रयोग करना ही उनका लक्ष्य बन गया। अज्ञेय की सारी हडकम्पी की अब कलाई खुल चुकी है। जिन कवियों को, आत्मस्थापन के साथ-साथ अज्ञेय ने उछाला था, वे ही उन्हें अस्वीकार (disown) कर चुके हैं।

निराला की प्रयोगशीलता अब समय आ गया है कि हम अपनी भूल सुधारें। यदि हिन्दी में प्रयोगशील या प्रयोगवादी कविता की कोई परम्परा है तो वह निराला से मानी जानी चाहिए। निराला ही उसके वास्तविक प्रवर्तक हैं। प्रयोगशीलता निराला-काव्य का प्रखर लक्षण है। निराला ने प्रयोग के लिए प्रयोग नहीं किये। एक सफल प्रयोगशील कवि वही माना जाएगा जो विषय, भाव, भाषा, छंद या शैली के क्षेत्र में ऐसा नया, अछूता, असाधारण प्रयोग करेगा, जो चौका देने वाला ही नहीं, अपितु प्रभावी भी हो अर्थात् पाठक की भावानुभूति और सवेदनाओं को अद्भुत रूप से जगा सकने वाला हो। इस दृष्टि से निराला न केवल काल-क्रम या ऐतिहासिक दृष्टि से हिन्दी कविता के प्रथम प्रयोगशील कवि हैं, अपितु आगे के सभी प्रयोगशील या प्रयोगवादी कवियों की तुलना में सर्वश्रेष्ठ प्रयोगवादी कवि ठहरते हैं। निराला की तुलना में अभी तक भी अज्ञेय, प्रभाकर माचवे, भारत भूषण अग्रवाल, नामवर सिंह आदि सप्तको के कवि या नकेनवादी कवि बौने (Pigmy) ही दिखाई देते हैं।

प्रयोगवादी कवियों में निराला की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि जहाँ आगे के कवियों ने अधिकांश भाषा-शैली या रूप-विधान के प्रयोगों तक ही अपने को सीमित रखा और विषय-भाव-पक्ष की अवहेलना की, वहाँ निराला का प्रयोग-क्षेत्र बहुत विस्तृत है। भाव, विषय, भाषा, छंद, गीत, संगीत आदि सभी क्षेत्रों में निराला

ने सुन्दर प्रयोग किये और कहीं भी भावपक्ष की अवहेलना नहीं की। भाषा के विविध प्रयोगों की क्षमता भी निराला ने दिखाई। छन्द-बन्ध की दृष्टि से तो निराला जी प्रसिद्ध विद्रोही और प्रयोगशील हैं ही। हिन्दी में उन्होंने ही मुक्त छन्द का ऐसा प्रवर्तन किया कि आज तक हिन्दी कविता उसी लकीर को पीट रही है। वह छन्दों से सर्वथा मुक्त हो गद्यवत् हो गई है। अज्ञेय आदि ने जो अधूरे वाक्यों, छोटी-बड़ी पक्तियों, विराम-सकेतो-सीधी-तिरछी लकीरों का फैशन अपनाया, उनका न्रोत निराला के सिवा कहीं था ? आज की कविता को गद्यवत् बना देने का श्रेय या दोष निराला का ही है। निराला ने कड़े-से-कड़े छन्द बंध में भी सुन्दर कविता की ('तुलसीदास' का छन्द-बन्ध ऐसा ही है) और मुक्त छन्द में भी उनकी 'जूही की कली' की टक्कर का बंध मिलना कठिन है तथा 'नये पत्ते' की अनेक गद्यवत् कविताएँ छन्द की सर्वथा मृत्ति की परिचायक हैं। उन्होंने तुकात, अतुकात, मध्यतुक, अन्त्यानुप्रास सभी में रचना की। यही नहीं, फारसी की गजलो और बहरो का भी 'बेला' में सफल प्रयोग किया।

निराला की 'कुकुरमुत्ता' कविता तो एक पूरा प्रयोग ही है। उसका प्रतीक-प्रयोग असाधारण प्रतिभा का ही कार्य था। क्या विषय, क्या व्यंग्य की विलक्षणता, क्या भाषा-शैली सब दृष्टि से 'कुकुरमुत्ता' निराला का अद्भुत प्रयोग है। स्थान-स्थान पर व्यंग्यपूर्ण नई अप्रस्तुत-योजना है। सर्वथा अछूते और नगण्य विषयों को सर्वप्रथम निराला ने ही अपनाया। 'दो टूक कलेजे के करता, पछताता पथ पर आता' भिक्षुक, पत्थर तोड़ती मजदूरिन निराला के सिवा किसकी दृष्टि में आ सकते थे ? 'अनामिका' की 'वनवेला' कविता में निराला जी ने चेतना-प्रवाह (Stream of consciousness) के रूप में दोगी नेताओं, पूजीपतियों, राजाओं, राजपुत्रों, सम्पादकों और भाड़ों के कवियों तथा थोथी साहित्यिक सस्थाओं पर जो व्यंग्य-बीछार की है, वह निराला की अद्भुत प्रयोगशीलता की परिचायक है। 'कैलाश में शरत्' कविता में निराला जी ने दिवा-स्वप्न (Dream Phantasy) का सुन्दर प्रयोग किया है। कवि ने स्वामी विवेकानन्द के साथ यात्रा की कल्पना की है। इससे भी अधिक विलक्षण प्रयोग निराला ने 'नये पत्ते' की 'स्फटिक शिला' कविता में किया है जहाँ अपने अवचेतन में दबी काम-कुण्ड को कवि ने उन्मुक्त निकलने दिया है। अवचेतन मन का ऐसा प्रवाह हिन्दी काव्य-क्षेत्र में प्रथम मनोवैज्ञानिक प्रयोग था। यूरोप में फ्रायड आदि मनोवैज्ञानिकों के प्रभाव से बिम्बवादी प्रवृत्ति के कवियों ने इस प्रकार के प्रयोग किये थे, पर हिन्दी में यह पहला प्रयास था।

काम का यथार्थ और सामाजिक व्यंग्यत्मक चित्रण निराला ने अपनी 'प्रेम-सगीत' कविता में करके अपने पाठकों को चौंका दिया था। ब्राह्मण का लडका और कंहार की लडकी पर भरता है। —

“बहान का लडका मैं, उसे प्यार करता हूँ ।

जात की कहारिन वह, मेरे घर की है पनहारिन वह ।

आती है होते तडका, उसके पीछे मैं मरता हूँ ।”—नये पत्ते

जीवन की यथार्थता के ऐसे व्यंग्य-चित्र प्रस्तुत करने में निराला का सानी नहीं । ‘नये पत्ते’ की ‘महगू महगा रहा’, ‘कुत्ता भौकने लगा’, ‘मास्को डायलागज’, ‘राजे ने रखवाली की’ जैसी कविताओं में जो अछूते राजनैतिक एवं सामाजिक व्यंग्य पाये जाते हैं वे निराला को हिन्दी का श्रेष्ठ व्यंग्य-प्रयोगकर्त्ता कवि सिद्ध करते हैं ।

अग्नेजी विद्वान् श्री जी० एस० फ्रेजर ने अपनी पुस्तक ‘बीजन एण्ड रिटोरिक’ (Vision And Rhetoric) में प्रयोगवादी अग्नेजी कविता की ये मुख्य विशेषताएँ बताई हैं—(१) भावों पर सीधा आक्रमण अर्थात् भाव-सवेदन, (२) लयों का साहसिक व्यञ्जनात्मक प्रयोग अर्थात् छन्द-धुनों का स्वच्छन्द प्रयोग, (३) सदर्थ-प्राचुर्य का सतरंगी प्रभाव और (४) बिम्बों तथा प्रतीकों का आधार ।

निराला-काव्य में प्रयोगवादी कविता की ये सब विशेषताएँ पाई जाती हैं । भावान्दोलन या भावसवेदन तो उनका-सा किसी भी अन्य प्रयोगवादी कवि में नहीं । निस्संदेह निराला हिन्दी में प्रयोगवाद के प्रवर्त्तक सफल प्रयोगशील कवि हैं । उनके अनोखे प्रतीक, विलक्षण बिम्ब-योजना, छन्द-बध, गेय छन्दों के विविध प्रयोग, मुक्तछन्द, छन्दहीन गद्य, भाषा के विविध प्रयोग, प्रबल व्यंग्य-हास्य की प्रवृत्ति, नये-नये विषय-क्षेत्रों का सघन, मनोवैज्ञानिक प्रयोग आदि सब उन्हें उच्चकोटि का प्रयोगशील कवि सिद्ध करते हैं ।

पाश्चात्य प्रभाव : निराला की प्रयोगशीलता सहज स्वाभाविक थी । पर अज्ञेय आदि ने हिन्दी में जिस प्रयोगवाद का प्रवर्त्तन किया उसका प्रेरणास्रोत पाश्चात्य साहित्य था । यूरोप में प्रथम महायुद्ध के बाद कवि-मानस अनास्था और विक्षोभ से भर गया था । ऐसी विभ्रूल मन स्थिति में कुछ कवियों ने प्रयोगवादी कविता का सूत्रपात किया । अभिजात्यवादी टी० एस० इलियट ने एक ओर तो शैली-शिल्प-सबधी नये-नये प्रयोग आरम्भ किये, दूसरी ओर जीवन की सामाजिक समस्याओं के स्थान पर वैयक्तिक कृथाओं, नागर जीवन की वैयक्तिक समस्याओं और जटिलताओं का चित्रण किया । प्रगतिवादी आलोचकों का मत है कि प्रयोगवाद की यह नई राह पूजी-

‡ “This direct attack on the emotions, too daringly expressive use of rhythm, this elliptical effect of multiple reference, this central reliance on the image-symbol are, it might seem, essential parts of what we mean by experimentalism in the English poetry of this century.”

वादियों और अभिजात वर्ग की एक चाल से प्रचलित हुई। जीवन की यथार्थ प्रगति और प्रगतिवाद से साहित्यकारों और कवियों को विमुख रखने के लिए ही पूजीपतियों ने इस नई प्रयोगवादी राह को प्रोत्साहन प्रदान किया और पूजीवाद तथा अभिजात वर्ग की छत्र-छाया में कुछ वर्षों तक इंग्लैंड, अमेरिका आदि पाश्चात्य देशों में प्रयोगवाद का खूब चलन रहा। यूरोप में कई वर्षों से यह प्रतिक्रियावादी काव्य-प्रवृत्ति समाप्त हो चुकी है, पर हमारे यहाँ उस बेजान काव्य-धारा को जीवन प्रदान करने का प्रयत्न कुछ ऐसे लोगों द्वारा हुआ है और हो रहा है जो एक ओर तो अपनी प्रसिद्धि के भूखे थे, दूसरे पूजीपतियों या अभिजात्य वर्ग के हाथों का खिलौना बन गए थे। 'धर्म-युग', 'ज्ञानोदय' आदि ऐसी ही पत्र-पत्रिकाओं ने प्रयोगवाद को उछाला जो पूजीपतियों की पत्रिकाएँ हैं। अतः हिन्दी में प्रयोगवाद वस्तुतः युगीन अनुरोध या किसी प्रकार की सामाजिक आवश्यकता का परिणाम नहीं था, अपितु बहुत हद तक इलियट, एजरा पाउण्ड, आडेन, स्पेंडर, लुई मैक्नीस आदि की पाश्चात्य प्रयोगवादी शैली के अनुकरण की ललक का प्रतिफल था।

**अज्ञेय का उद्देश्य**—१९४३ में अज्ञेय को दूर की सूझी। उन्होंने सात कवियों की कुछ विलक्षण, अद्भुत, अटपटी, दुरूह कविताओं को चुनकर 'तार-सप्तक' का सम्पादन और प्रकाशन कर डाला। इस कृत्य के मूल में उद्देश्य था—(१) कवि के रूप में आत्म-स्थापना, (२) हिन्दी काव्य में नवीनता का शोर मचाकर प्रयोगवाद का नेता और आचार्य बनने की स्पृहा, (३) पूजीपतियों और अभिजात्य वर्ग से साधुवाद पाने के लिए तरुण कवियों को साहित्य की प्रगतिवादी प्रवृत्ति में विमुख रखना और (४) हिन्दी जगत् में अराजकता और हड़कम्पी उत्पन्न करके स्व-प्रभाव जमाना।

लगभग दो दशकों तक तो अज्ञेय अपने उद्देश्य में सफल रहे, पर गत चार-पाँच वर्षों से उनकी सारी पोल खुल चुकी है। कवि के रूप में स्वीकृति पाने और आत्म-स्थापना की जिस स्पृहा को लेकर अज्ञेय ने हलचल मचाई थी, वह प्रायः सभी नये कवियों की स्पृहा बन गई और स्पृहाओं की इस टकराहट में उल्लास-पछाड का कुछ ऐसा सिलसिला चला कि नये कवियों में आपा-धापी आरम्भ हो गई। 'तू मेरी कह, मैं तेरी कहूँ' की स्थिति उत्पन्न हो गई। गुटबंदी बन गई। कविता के क्षेत्र में अराजकता फैल गई। फिर भी समस्त हलचल में कुछ हस्ताक्षर भव्य और उपयोगी है।

### प्रयोगवादी कविता की त्रुटियाँ :

(१) कुछ प्रयोगवादी कविताएँ अटपटी और अनर्गल प्रतीत होती हैं। न उनमें विचारों की मर्मिकता रहती है, न भावों की। नवीनता के मोह में कवि

वे सिर पैर की अनाप-शनाप बक जाता है । एक प्रयोगवादी कवि की निम्न कविता देखिए—

“अगर कहीं मैं तोता होता

तो क्या होता ?

तो क्या होता,

तोता होता !

(आह्लाद से झूमकर)

तो तो तो तो ता ता ता ता

(निश्चय के स्वर में)

होता होता होता होता !”

—इच्छा

न तो इस कविता में कोई प्रतीकात्मक सार्थकता प्रतीत होती है, न कोई व्यंग्य उभर सका, न कोई अर्थवत्ता है । ऐसे कितने ही उदाहरण प्रस्तुत किये जा सकते हैं ।

(२) अतिशय बौद्धिकता—जो कविताएँ सार्थक होती हैं, उनमें बौद्धिकता ही छड़ी रहती है, भावों की सवेदनशीलता नहीं होती । आचार्य नददुलारे वाजपेयी के शब्दों में वे “अतिरिक्त बुद्धिवाद से ग्रस्त हैं ।” अधिकांश कविताओं में केवल तथ्य-बोध होता है, रागात्मकता नहीं । वक्तव्यों या तथ्यों के कथन से कविता नहीं बन जाती । प्रयागनारायण त्रिपाठी की इस कविता में तथ्य-बोध के सिवा कुछ नहीं है -

सौदा सौदा है तभी, अगर सेवा है,

सेवा सेवा है तभी, अगर अर्पण है ।

अर्पण, अर्पण है तभी, अगर पीडा है;

पीडा, पीडा है तभी अगर सोऽह है ।

सोऽह जब त्व हो जाय तभी सोऽह,

सोऽह का त्व में लय ही लक्ष्य परम है ।

—तीसरा सप्तक

(३) अतिशय दुरूहता—बहुत-सी प्रयोगवादी कविताएँ अस्पष्ट, अटपटी और दुरूह होती हैं । प्रयोग की नोक-झोक में कवि ऐसी बात कहता है कि ‘कुछ न समझे खुदा करे कोई ।’ इसी न समझने में ही वह अपनी जीत समझता है । विषय-वस्तु में भी दुरूहता रहती है और भाषा-शैली में भी । अघूरे-आघे वाक्य समझ से बाहर रह जाते हैं ।

जैसा कि कहा जा चुका है, बहुत-सी प्रयोगवादी या नई कविता में रागत र शून्य अनुभूतियों को प्रतीकों-बिम्बों, नये-नये उपमानों के प्रयोग-द्वारा व्यक्त करने की प्रवृत्ति पाई जाती है । बहुधा ये प्रतीक या बिम्ब भी अस्पष्ट और दुरूह रह जाते हैं ।



कवि अपने मन में कुछ-का-कुछ प्रतीक सोच लेता है और जब तक आप प्रतीक की कुंजी न पा ले, कविता का कुछ भी अर्थ नहीं खुल सकता।

(४) कही ये कवि साधारण-असाधारण ढंग से बौद्धिक विश्लेषण करते हुए दुरूह बौद्धिक बने प्रतीत होते हैं, कही बिम्ब प्रस्तुत करना ही अपना लक्ष्य मानते हैं, कही वक्तव्य-मात्र देते हैं, कही रोमानी दर्शन प्रस्तुत करते हैं। तात्पर्य यह कि 'नई कविता' या प्रयोगवाद के कठघरे में रखी गई कविता का अभी तक भी कोई निश्चित स्वरूप और स्थायी-भाव-बोध एव जीवन-दर्शन नहीं बन पाया है।

(५) प्रयोगवादी कवियों ने अपनी उलझी संवेदनाओं, झुझलाहट, निराशा क्षोभ, पलायन, अनास्था, कुठा आदि का ही निरर्थक वर्णन किया है जिसमें किसी प्रकार की समवेदना उत्पन्न नहीं होती। अनुभूतियों के प्रति कम ईमानदारी पाई जाती है, तभी तो साधारणीकरण और समानुभूति नहीं हो पाती। ऐसी वैयक्तिक झुझलाहट से कोई स्वस्थ प्रेरणा नहीं जगती। सामाजिकता की इन कवियों ने प्रायः अवहेलना की है। इसी से उदात्त जीवन अनुभूतियों से यह काव्य प्रायः शून्य ही है। स्वस्थ, आस्थापूर्ण उदात्त प्रेरणाएँ यह प्रदान नहीं करता।

(६) नूतनता का मोह नूतनता की प्रवृत्ति होनी तो चाहिये थी प्रयोगवाद, की विशेषता और शक्ति, पर कुछ कवियों में नूतनता का ऐसा मोह समा गया कि उसके आग्रह में ये कवि परिचित को त्याग, अपरिचित की टोह में रहने लगे। नवीन शब्द, नई उपमाएँ, नये प्रतीक, नये विषय, नये छन्द-बध—सब कुछ नये का मोह ऐसा हुआ कि सगीत का ध्यान भी नहीं रहा। इसी से इनके अधिकांश प्रयोग 'प्रयोग के लिए प्रयोग' ही बनकर रह गए।

(७) छन्द-सगीतरहित गद्यवत् काव्य प्रयोगवादी काव्य की एक बड़ी त्रुटि यह है कि यह काव्य-लय-छन्द सगीतहीन गद्यवत् है। कविता का सगीत से अटूट सम्बन्ध है। कविता भी यदि गद्य बन गई, जैसा कि प्रयोगवादी या नई कविता में हो रहा है, तो कविता कहाँ बचेगी! अतः प्रयोगवादी कवियों से हमारा अनुरोध है कि वे कविता में लय की सर्वथा उपेक्षा न करें। भिन्न-भिन्न प्रयोग लयबद्ध छन्दों के निर्माण में दिखाने चाहिये, न कि पक्तियों को छोटा-बड़ा रखने या विराम-चिह्नों के बेमतलब अटपटे प्रयोग करने में। हम अपनी छन्द-परम्परा को यो मिट्टी में न मिलाये तो अच्छा होगा। नियम-बधन जाने दीजिये, पर गुणगुना कर यह तो देख लीजिए कि कविता में स्वर-लय-प्रवाह भी कुछ है या नहीं।

(८) प्रयोगवादी कवियों ने न केवल विषय-चयन में अनर्गलता का मार्ग चुना, अपितु काव्य के सभी उपकरणों तथा भाषा का ऐसा एकांत वैयक्तिक और अनर्गल प्रयोग किया है कि क्या कहा जाय। 'तीसरा सप्तक' के प्रयोगवादी या नये कवि श्री प्रयागनारायण त्रिपाठी की यह स्वीकारोक्ति इस काव्य-धारा की दुर्बलता का

जबर्दस्त प्रमाण है “मुझे लगता है कि नयी कविता के नाम पर आज जो कुछ लिखा जा रहा है, उसके अन्तर्गत बहुत-कुछ (मेरी अपनी कविताएँ भी) महज वक्वास है। पक्तियों को छोटी-बड़ी कर देना, शब्दों को तोड़-मरोड़ देना बिना आत्मसात् किये हुए नयी उपमा-उत्प्रेक्षाओं या बिम्बों को परेशान पाठकों के सम्मुख ठेल देना—ये तथा अनेक इसी प्रकार के दोष आज की अनेक कविताओं में दिखाई देते हैं। मैं समझता हूँ कि अब वह समय आ गया है कि हम हृदय-मनन करें, सोचें कि कहीं हम ऐसे बिन्दु पर तो नहीं खड़े हुए हैं, जिसके लिए मैथ्यू आर्नल्ड ने लिखा था “द वन डाइज द अदर पावरलेस टु बी बोर्न !” एक युग मर रहा है, पर दूसरा जन्म लेने में असमर्थ है।”

**प्रयोगवाद की उपलब्धियाँ** भले ही प्रयोगवादी काव्य का कोई एक निश्चित रूप-स्वरूप निर्मित नहीं हुआ, भले ही वह किसी दृढ़ और निश्चित जीवन-दर्शन पर आधारित नहीं है, चाहे उसने प्रसाद, निराला जैसा भी कोई महाकवि हिन्दी को प्रदान नहीं किया, तथापि प्रयोगवाद की यह एक महत्त्वपूर्ण उपलब्धि है कि उसने हिन्दी काव्य-क्षेत्र में ऐसी उपजाऊ खाद बिखेर दी है जिससे निकट भविष्य में प्रसाद निराला से भी श्रेष्ठ महाकवियों के उद्भव की संभावना है। न सारा प्रयोगवादी प्रयास निरर्थक कहा जा सकता है, न वह सर्वथा तीरस है। विषयपक्ष और शैली-शिल्प दोनों ही क्षेत्रों में कुछ प्रयोगवादी कवियों ने महत्त्वपूर्ण सघान किया है। गिरजा कुमार माथुर, गजानन माधव मुक्तिबोध, कुवर नारायण, अज्ञेय, भवानी प्रसाद मिश्र आदि कई प्रयोगवादी कवियों की कुछ रचनाएँ विषय और शैली दोनों ही दृष्टि से महत्त्वपूर्ण हैं। प्रयोगवादी इन कवियों के काव्य की शक्ति और सीमा भी रस ही है। अनेक प्रयोगवादी रचनाओं में रस-भाव की भी सुन्दर अनुभूति पाई जाती है, और सच तो यह है कि ऐसी रसात्मक प्रयोगवादी कविताएँ ही काल की कसौटी पर ठहर पायेंगी।

यद्यपि नई कविता या प्रयोगवाद का कोई एक निश्चित भाव-बोध नहीं बन पाया है, क्योंकि नया कवि अनेक स्थानों पर घूमता है, अनेक वस्तुओं पर दृष्टि दौड़ाता है, और सभी प्रकार की अनुभूतियों को अपना उपजीव्य बनाना चाहता है, तथापि प्रेम, घृणा, करुणा और हास्य-व्यंग्य ही उसकी प्रमुख रस-भाव परिधि दिखाई देती है। कुछ कविताओं में हताशा के स्थान पर उत्साह और प्रगति का स्वर भी प्रकट हुआ है। भवानीप्रसाद मिश्र की ये पक्तियाँ देखिए

ये किसी निश्चित नियम, क्रम की सरासर सीढियाँ हैं,  
पाव रखकर बढ़ रही जिस पर कि अपनी पीढ़ियाँ हैं।  
बिना सीढी के बढ़ेंगे, तीर के-जैसे बढ़ेंगे ॥

जीवन की कृत्रिमता, पाखंड, रूढियों, बुराइयों आदि के प्रति प्रयोगवादी कवि

ने भी हमारी घृणा जगाने का प्रयत्न किया है। ऐसी कविताएँ ही, जिनमें वर्तमान जीवन और उसकी विभीषिकाओं की अभिव्यक्ति भावानुभूतियों के रूप में हुई है, वास्तविक और सशक्त प्रयोगवादी तथा नई कविता कहलाने की अधिकारिणी हो सकती है। नई कविता की यह एक विशेषता है कि कुछ रचनाओं में वर्तमान जीवन के खोखलेपन, कृत्रिमता, नैतिक पतन आदि के प्रति घृणायुक्त व्यंग्य या व्यंग्यपूर्ण घृणा उभर कर प्रकट हुए हैं। भारत भूषण अग्रवाल की 'मैं निरा विलायती स्पज हूँ' शीर्षक कविता के वर्तमान युग में पाश्चात्य प्रभाव में रगे युवक पर करारा व्यंग्य है, जो मशीन-युग के यांत्रिक मानव पर चोट करता है। नई कविता का नया भाव-बोध इन्हीं सामाजिक व्यंग्यों में दिखाई देता है। डा० रामप्रसाद मिश्र की 'एक स्त्री' कविता में मानव की तुच्छ वृत्ति पर सुन्दर व्यंग्य है। तात्पर्य यह है कि प्रयोगवादी नीरस मरुभूमि में कहीं-कहीं सरस नखलिस्तान भी है और ये थोड़ी-बहुत भाव-सन्वेनापूर्ण रचनाएँ ही प्रयोगवाद या नई कविता की शक्ति हैं।

अछूती जीवनानुभूतियों से भी अधिक प्रयोगवाद की देन है भाषा-शैलीगत अछूते प्रयोग। इन कवियों ने ध्यान भी अधिकतर शैली-शिल्प पर ही केन्द्रित रखा है। वैज्ञानिक युग के नवीन उपमानों की खोज इनकी विशिष्ट देन है। इन्होंने रोजमर्रा की जिन्दगी से नये उपमान जुटाये हैं, जैसे—

(१) 'मेरे सपने इस तरह टूट गये, जैसे भुजा हुआ पापड़'

(२) युवती की कोमल कलाई की उपमा खरादे हुए चिकने चीढ़ से (प्रभाकर माचवे)।

(३) 'कैमरे के लेंस-सी हैं आँखें बुझी हुई ।'

(४) बिगड़े, कम्बखत लाउड-स्पीकर-से जिनके मुख निशब्द खुले हैं।'  
(भारत-भूषण)

यद्यपि अधिकांश प्रतीक अटपटे और दुरूह है तथापि कुछ सुन्दर सगत प्रतीकों और बिम्बों की भी प्रयोगवाद में भव्य योजना हुई है। अनूठी बिम्ब-योजना और नवीन सुन्दर उपमान-विधान निम्न कविता में द्रष्टव्य है

जैसे ही बंद रीलें सिनेमा की  
खुलती ही खुलती चली जायें—

बंसे ही स्टेशन पर स्टेशन जाते हैं निकल,

बंसे ही खिड़की से जाते हैं फिसल,

नीले सिघारों के पोखरे, मटमैले गाँव,

जैसे मलमल के मीलो लम्बे थान मनझना जायें

प्रिया की अगूठी के छल्ले से ।

यह स्टेशन है  
रीछो-से बड़े-बड़े एंजन ।  
यह स्टेशन है  
बुझते से प्लेटफार्म, हारे हुए प्रेमी के  
अंतिम प्रणय पत्र से सूने है ।

× × ×

यह स्टेशन है  
कचनार, कर्णिकार, रतनार के वृक्ष  
खड़े खड़े हर गाडी को फहराते हैं  
बिदा की रूमालों ।

—रमेश कुतल मेघ

समूची प्रयोगवादी और नई कविता में वस्तु-चित्र या दृश्य-विधान का ऐसा सरस अनूठा उदाहरण शायद ही दूसरा मिले । कवि ने बहुत सुन्दर उपमान-योजनाएँ की हैं । मेल गाडी से गुजरते हुए दृश्यों का सिनेमा की रीलो जैसा गत्यात्मक चित्रण निश्चय ही कवि की अद्भुत कल्पना-शक्ति का परिचायक है । सूने अधियारे प्लेटफार्म की विफल प्रणय-पत्र से, रेल की खिडकी से गुजरते दृश्यों की सिनेमा की रीलो तथा प्रिया की अगूठी से झनझना दिए ढाके की मलमल के थानो से उपमाएँ बहुत बढ़िया हैं । इसी प्रकार कचनार आदि वृक्षों-द्वारा रूमाल हिला कर हर गाडी को विदा देना, खेत की सरसो का हल्दी का उबटन आदि एक-से-एक बढ़िया उत्प्रेक्षाएँ हैं—सर्वथा नई और अनूठी । इस प्रकार की कविताएँ ही नई कविता या प्रयोगवाद का गौरव बढ़ाए हुए हैं । वैज्ञानिक बिम्बों का उदाहरण मदन वात्स्यायन की निम्न पक्तियों में देखिए

इजन के हैडलाइट-सा शोरगुल के बीघ

सूरज निकल गया ।

गाडों की रोशनी-सा पीछे-पीछे गुमसुम अब—

शुक्रतारा जा रहा है ।

प्रयोगवाद या नई कविता की स्पर्द्धा में हिन्दी कविता अनेक आन्दोलनों—नकेनवाद (नलिन विलोचन शर्मा और उनके दो साथी-कवियों-द्वारा प्रवर्तित), सहज कविता, अकविता आदि से गुजरी है और गुजर रही है । वस्तुतः हर नया कवि यह समझता है कि नई कविता धूरे के ढेर पर टिकी है जहाँ चढकर जो मुर्ग भी बाग देगा, सिद्ध मान लिया जाएगा । नई कविता के सम्बन्ध में यह प्रश्न कई बार उठता है कि वर्तमान अनेक कवियों में से किसे नया कवि माना जाय, किसे नहीं । क्या जिन्हें अज्ञेय, जगदीश गुप्त, घर्मवीर भारती, लक्ष्मीचन्द जैन आदि सम्पादकों-द्वारा नये कवि के रूप में स्वीकृति प्राप्त हो जाय, वे ही नये कवि माने जायेंगे ? आजकल कुछ ऐसी ही स्थिति

बनी हुई है। नई कविता का जादू कुछ ऐसा सिर चढ़ कर बोला है कि बच्चन-जैसे श्रेष्ठ आधुनिक गीतकार-कवि भी इस खेमे में आने के लिए अपना स्वर, भाषा-शब्द-बोध और विषय-प्रवृत्ति बदल बैठे हैं। नई कविता या प्रयोगवाद के स्वीकृत दायरे के बाहर भी अनेक कवि नये ढंग की उत्कृष्ट काव्य-रचना कर रहे हैं। पर जब उनके सामने छपने-छपाने और स्वीकृति की समस्या आती है तो वे या तो हताश हो चुप बैठ जाते हैं या 'अकविता', 'अगली कविता' आदि का नया शोर मचाकर हिन्दी साहित्य में हड़कम्पी पैदा करना चाहते हैं। यह अराजकता की स्थिति बड़ी हास्यास्पद बनी हुई है।

नई कविता या प्रयोगवाद में 'अध्या युग' (धर्मवीर भारती का गीति-नाट्य), 'कनुप्रिया' (धर्मवीर भारती), 'आत्मजयी' (कुवरनारायण) आदि कुछ इने-गिने कथात्मक प्रयोग भी हुए हैं, पर उसकी मुख्य चेतना वैयक्तिक गीति-परक ही रही है। अनेक न्यूनताओं के बावजूद प्रगतिवाद या नई कविता वर्तमान हिन्दी काव्य साहित्य की इस दृष्टि से महत्त्वपूर्ण काव्य-धारा है कि भविष्य में इसी की भूमिका पर हिन्दी की महान् काव्य-उपलब्धि संभव होगी।

## आधुनिक भाव-बोध और नयी कविता

### परम्परा और आधुनिकता

रस-सिद्धात और नई कविता के इस सदर्भ में परंपरा और आधुनिकता पर विचार करना आवश्यक है। नयी कविता भी जैसा कि नामसे ही स्पष्ट है कविता है। यहाँ सवाल यह है कि क्या कविता के नये-पुराने रूप माने जा सकते हैं ? क्या वाल्मीकि, व्यास, कालिदास, तुलसी, सूर पुराने कवि ही हैं ? क्या आज के युग के लिए उनमें कुछ नहीं है ? इन प्रश्नों का सर्वमान्य उत्तर यही होगा कि यद्यपि वाल्मीकि, व्यास, कालिदास, सूर, तुलसी और उनका काव्य आज के युग के लिए भी प्रेरणा-स्रोत है, और आज ही क्यों, वह युग-युग के लिए उपयोगी और ग्राह्य रहेगा, पर इस बात से भी इन्कार नहीं किया जा सकता कि ये कवि और उनका काव्य है पुराना ही। ये प्राचीन परंपरा के ही कवि हैं, आधुनिक नहीं। पर परंपरा के होने पर भी ये आज त्याज्य नहीं हैं। अतः परंपरा और आधुनिकता में काल-सीमाओं का अंतर होते हुए भी दोनों की उपयोगिता है।

पुराने को परंपरा कह दिया जाता है। पर पुराना या परंपरा सर्वथा त्याज्य नहीं हो जाता। परंपरा का अर्थ है एक के बाद दूसरे, दूसरे के बाद तीसरे को प्राप्त क्रम। अतः परंपरा भी एक गतिशील प्रक्रिया है, एक जीवत प्रवाह है, जड़, स्थिर और रुद्ध नहीं। मानव चेतना समय-समय पर चिंतन और अनुभव-द्वारा जो ग्राह्य जा त्याज्य है, उसका विवेक करती हुई, पुराने-नये का जोड़-तोड़ भिडाती हुई सदा ही युग-सदर्भों में आधुनिक या नई बनने की चेष्टा करती रही है, परंपरा को नये सदर्भों में ग्रहण करती रही है। अतः परंपरा को नये सदर्भों में नया रूप देना ही आधुनिकता है। आधुनिकता से तात्पर्य परंपरा से कटकर कोई सर्वथा नयी चीज नहीं है। सभी युगों की आधुनिकता कालांतर में परंपरा बन जाती है। आज जिसे हम आधुनिक कहते हैं, वह सौ-पचास वर्षों बाद आधुनिक नहीं रहेगा। पर परिवर्तन की यह प्रक्रिया न तो सब क्षेत्रों में समान होती है, न अनिवार्य। सौ-पचास वर्षों बाद सभी सदर्भ और सभी मूल्य एक साथ बदल जाते हो ऐसा नहीं है। आधुनिक का शब्दार्थ है 'अधुना' यानी जो इस समय का है। पर इस समय जो है, वह सब पहले से बदला हुआ है, यह नहीं कहा जा सकता। काल की कसौटी पर खरे उतरते रहने

वाले आदर्श, विचार और जीवन-मूल्य परंपरागत होने पर भी हर काल के लिए आधुनिक रहते हैं। पर बहुत-से विचार और मान्यताएँ समय-परिस्थितियों के अनुसार बदल जाते हैं। समय-समय पर बहुत-से नये सदर्भ उत्पन्न होते हैं। मानव जीवन की नई सवेदनाएँ उभरती हैं। इन नवीनतम सदर्भों, सवेदनाओं और मूल्यों तथा परिस्थितियों का अकन ही आधुनिकता से सम्बन्ध रखता है।

उदाहरण के लिए मध्यकालीन साहित्य में कवियों के सामने वेश्या की कोई समस्या थी ही नहीं। रीतिकालीन कवियों ने अपने नायिका-भेद के ग्रन्थों में 'सामान्या' का शृंगाररस-अन्तर्गत चित्रण भर कर दिया, उसे अपनी विलास-वासना की तृप्ति का प्रतीक बनाकर उसके प्रगल्भ प्रेम में आनन्द लेने की प्रवृत्ति दिखाई। भारतेन्दु काल ने नव सामाजिक जागरण का उद्घोषण करते हुए वेश्या-विलास की निंदा की, वेश्या-वृत्ति तथा वेश्यागमन की निंदा का नया सदर्भ खोजा और वैयक्तिक तथा सामाजिक सुधार की प्रेरणा से ओतप्रोत होकर जीवन का नया सदेश सुनाया। भारतेन्दु युग में एतत्सम्बन्धी यही दृष्टिकोण आधुनिक था। पर युग पीछे रह गया, विचारधारा आगे बढ़ी। प्रेमचन्द युग में वेश्या के प्रति सहायुभूति जगी। उसकी उन सामाजिक, आर्थिक परिस्थितियों का अवलोकन किया जाने लगा जिनके कारण विवशतापूर्वक सुमन-जैसी कुल-कन्याओं ('सेवासदन' की नायिका) या शोषण अथवा दूषित परंपरा का शिकार बनी युवतियों को वेश्यावृत्ति अपनानी पड़ती है। प्रेमचन्द के जीवन-मूल्य निश्चय ही पिछले युग से नये थे और अतः उस समय आधुनिक थे। पर बाद में मानव-चेतना और आगे बढ़ी। प्रेमचन्द के अव्यावहारिक आदर्शवाद को बाद के लेखकों ने वस्तु-यथार्थ में बदल दिया। प्रेमचन्द का कोई नायक यदि किसी वेश्या को अपनाते और उससे विवाह करने की सोच सकता था, तो वह सुमन-जैसी पाकीजा वेश्या ही हो सकती थी। पर अगले युग में नया मूल्य नये सदर्भों में प्रकट हुआ। 'मन से होते मनुज कलकित' की धारणा विकसित हुई। शरीर से पतित हो जाने वाली—किन्हीं सामाजिक, आर्थिक या नैतिक अत्याचारों के कारण अपना सतीत्व खो देने वाली नारी या वेश्या को समाज में घुलाने-मिलाने—शादी-ब्याह करा कर समाज में रहने देने की दृष्टि उस युग में न थी। वर्तमान आधुनिक दृष्टिकोण बदला, परंपरागत नैतिक बंधन टूटे। अब वेश्या के साथ—सुमन जैसी पवित्र वेश्या के साथ नहीं, अपितु घोर नारकीय जीवन बिताने वाली से शादी कराने वाले को समादृत किया जाने का दृष्टिकोण जगा। प्रेमचन्द भी वेश्या समस्या के आर्थिक, मनोवैज्ञानिक और समाज-शास्त्रीय कारणों की अच्छी तरह खोज-बीन और जाँच-पड़ताल नहीं कर सके थे। आधुनिक युग के लेखकों ने नये सदर्भों में नया मूल्यांकन किया। इस प्रकार मानवीय चिंतन और मानवीय सवेदनाएँ नये-नये रूप और सदर्भ ग्रहण करती और नये मूल्य स्थापित करती हैं। परंपरा का यह नया विकास ही आधुनिकता है।

इसमें सदेह नहीं कि पुराने कवियों में भी मानवीय सवेदनाओं के ऐसे रूप चित्रित होते हैं और जीवनादर्शों की कुछ ऐसी शाश्वतता रहती है जिसके कारण बहुत-से पुराने कवि-महाकवि हर युग में स्वीकार्य रहते हैं। पर इस तथ्य से भी इनकार नहीं किया जा सकता कि उन पुराने कवियों में बहुत-सी बातें वैचारिक स्तर पर तथा कलागत दृष्टि से ऐसी अवश्य होती हैं, जो नवयुगचेता भावक की रूचि से फिसली होने के कारण उसके लिए उतनी ग्राह्य नहीं होती जिनकी ग्राह्य वे उस युग में रही होगी जिसमें कवि ने उन्हें सृजा था। इसका बड़ा कारण यही है कि मानव चेतना तथा सस्कार सतत् विकासमान एवं परिवर्तनशील होते हैं, तुलसीदास का 'रामचरित-मानस' हिन्दी का सर्वश्रेष्ठ महाकाव्य है, सदेह नहीं पर उसमें भी अनेक बातें ऐसी हैं जिनमें आज का बुद्धिवादी पाठक तादात्म्य स्थापित नहीं कर सकता। उदाहरण के लिए तुलसी द्वारा हनुमानादि के अलौकिक कार्य, रामकृपा का चामत्कारिक बखान, अतिशय भक्तिभाव, नारी और शूद्रों के प्रति तिरस्कार की प्रवृत्ति आदि बातें। बाल्मीकि, व्यास और कालिदास में भी रूढ़ि तथा अतिप्राकृत तत्त्वों की कमी नहीं है जो आज के सदर्भ में निरर्थक ही कहे जा सकते हैं और काव्योत्कर्ष में बाधक ही है। अतः प्रायः प्रत्येक प्राचीन या परम्परागत रचना में कुछ-न-कुछ ऐसा अवश्य होता है, जो 'आधुनिक' युग-सन्दर्भ में बेमानी प्रतीत होता है। पर फिर भी श्रेष्ठ रचनाओं की शाश्वत सवेदनाएँ और जीवनादर्श सभी को सब कालों में प्रेरित करते हैं। इसी शाश्वतता के कारण श्रेष्ठ काव्य-महाकाव्य देशकाल की प्राचीरों को लाघकर युग-युग के हो जाते हैं। पर यदि पूर्ण आधुनिक युग-सन्दर्भों में वैसी ही श्रेष्ठ रचना की जाय जिसमें शाश्वत मानवीय सवेदनाओं और जीवनादर्शों का वैसा ही प्रकाशन हो तो निश्चय ही यह 'आधुनिक' रचना पुरानी श्रेष्ठ रचना से भी अधिक मूल्यवान् होगी। आधुनिक युग का पाठक इस आधुनिक रचना से अधिक प्रभावित और आह्लादित होगा। ताजमहल और मोनालीसा की चिरनव्यता में सन्देह नहीं, पर नवयुग की सौंदर्य-चेतना निश्चय ही उनसे भी 'कुछ और' की माग करती है।

अब तक हमने भाव-बोध या विषय पक्ष की दृष्टि से ही परम्परा और आधुनिकता पर विचार किया है। आधुनिकता न केवल भाव-बोध या विषय तत्त्व में रहती है, अपितु भाषा शैली का नवीन प्रयोग भी परम्परागत शैली-शिल्प के स्थान पर आधुनिकता की स्थापना करता है। युग-युग की अपनी-अपनी भाषा शैली शिल्प होती है। हर युग का नवचेता कवि परम्परागत भाषा-प्रयोगों, मुहावरों, शिल्प-साँचों से असंतुष्ट होकर युग-भावानुकूल नये प्रयोग करता है जिनसे उसकी रचना सच्चे मानों में 'आधुनिक' बनती है। आज के युग में अवधि भाषा, दोहा-चौपाई शैली तथा परम्परागत अलंकारों और काव्य-रूढ़ियों का प्रयोग करना कौन चाहेगा? आधुनिक गद्य युग के अनुरूप यदि आज का कवि अपनी भाषा को गद्यवत् रखता है तो इसमें



कोई अनौचित्य नहीं है सभवत यह युग का ही अनुरोध है। आधुनिक कवियों ने पुराने कला-प्रसाधनो से ऊबकर नये प्रतीक-बिम्ब-उपमान जुटाना इसीलिए पसन्द किया है कि उनकी नई भावाभिव्यक्ति नये प्रसाधनो की अपेक्षा करती है। केवल प्रयोग के लिए प्रयोग किसी रचना को 'नया' या आधुनिक नहीं बनाता। वस्तुतः वही नया प्रयोग सार्थक और प्रभावी होता है जो भाव-सवेदनाओं को अच्छी तरह अभिव्यक्त करने में सक्षम हो।

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट हुआ होगा कि न तो परंपरा ही सर्वथा त्याज्य है और न परंपरागत या पुराना होने से ही कोई बात या रचना सिद्ध और सफल हो जाती है, जैसा कि महाकवि कालिदास ने कहा है 'पुराणमित्येव न साधु सर्वम्'। इसी प्रकार कोई वस्तु या रचना नयी है इसीलिए वह हेय या श्रेष्ठ नहीं बन जाती। वस्तुतः परंपरा को नया युग-सदर्भ देना ही आधुनिकता है। परंपरा से कटकर कोई भी रचना-विधान आधुनिक नहीं बन सकता। साथ ही यह भी ध्रुव सत्य है कि चाहे कोई परंपरागत रचना कितनी ही महान् क्यों न हो 'आधुनिक' युग के लिए उसमें कुछ-न-कुछ त्याज्य अवश्य होगा ऐसा अवश्य कुछ होगा जो वर्तमान युग-सदर्भों में अपने अर्थ और मूल्य खो चुका होगा। इसीलिए हर युग-चेता कवि का कर्तव्य कर्म हो जाता है कि वह इस बात का पूरा विवेक दर्शाये कि परंपरा से क्या ग्राह्य है और क्या त्याज्य तथा नवयुग-सदर्भों में नये जीवन-मूल्य और नई परिस्थितियाँ क्या ग्राह्य है जिनसे रचना सच्चे अर्थों में आधुनिक बन सकती है। नव रचनाकार को युगीन परिवर्तनीय और परिवर्तित मूल्यों की ठीक-ठीक जानकारी होनी चाहिये। उसे इस बात का पूरा ज्ञान होना चाहिये कि नए युग-सदर्भों में क्या अपरिहार्य है और क्या परिहार्य। नये कलाकार को इस बात का भी ध्यान रखना होगा कि आज जो अधुनातम है, वह कल परंपरा बन सकता है और परिवर्तन की चपेट से घराशायी हो काल-कवलित हो सकता है। इसीलिए उसे 'आधुनिक' का वही रूप अपनाना चाहिये जो उसकी दृष्टि में अधिकाधिक मूल्यवान् और कालजयी है। बहुत-सी बातें ऐसी होती हैं जो बहुत जल्दी बासी हो जाती हैं। अतः नये या आधुनिक साहित्यकार को 'नया' भी ऐसा ग्रहण करना चाहिये जो काल की दीर्घ कसौटी पर खरा उतर सके। वे साहित्यकार धन्य हैं जिनकी रचनाएँ युग-युग की शाश्वत रचनाएँ सिद्ध होती हैं।

यहाँ यह प्रश्न उठना स्वाभाविक है कि 'परंपरा' या 'आधुनिकता' में वह कौन सी बात है जो किसी रचना को शाश्वतता प्रदान करती है? यदि विचारपूर्वक देखा जाय तो स्पष्ट प्रतीत होगा कि मानवीय सम्यता और सस्कृति के आदि काल से ही अनेक मानवीय उदात्त सवेदनाएँ और उदात्त भाव वृत्तियाँ ऐसी हैं जो सब युगों में सार्वभौमिक आदर पाती रहीं हैं उदात्त स्नेह, प्रेम, करुणा, दया, सहानुभूति, उत्साह साहस, उदात्त घृणा, उदात्त क्रोध, भय, भक्ति, स्वाभिमान आदि उदात्त भावों का चित्रण सर्वग्राही होता है। कवि को इन उदात्त भावों की सामग्री जुटाने में युगानुरूप

नये सदर्भों का न्यान रखना चाहिये। वाल्मीकि, व्यास, कालिदास, शेक्सपियर, तुलसी आदि विश्वकवि इसीलिए महान् और आज तक ग्राह्य है, क्योंकि उनकी रचनाओ मे मानव जीवन की ऐसी उदात्त भावनाए, ऊचे विचार और उच्च सांस्कृतिक मूल्य विद्यमान है जो आज तक भी कालजयी है। ऐसी शाश्वत परंपरा भी हरकाल मे आधुनिक रहती है।

### नई कविता मे आधुनिक भाव-बोध

यो तो हम भारतेन्दुकाल से आधुनिक युग का सूत्रपात मानते हैं, और इस दृष्टि से भारतेन्दुकाल की नई धारा की कविता, द्विवेदी युगीन राष्ट्रीय मान्यता कविता, छायावादोत्तर प्रगतिवादी काव्य, मुक्त प्रेम-गीत आदि आधुनिक काल की नयी काव्य-प्रवृत्तियाँ आधुनिक कही जाती है, पर 'नयी कविता' या नवलेखन' के सदर्भ मे आधुनिकता से तात्पर्य 'लेटेस्ट' या अधुनातन अर्थात् गत लगभग पच्चीस वर्षों की ऐसी कविता से है जिसमे जीवन तथा शैली-शिल्प के अधुनातन मूल्यों का समावेश हुआ है। जिन रचनाओ मे द्वितीय विश्व-युद्ध के बाद या भारत-स्वातंत्र्य के बाद के जीवन की हलचल, सवेदनाए, परिस्थितियाँ, मनोवैज्ञानिक ग्रन्थिया, कृष्ण सामाजिक समस्याए और वैयक्तिक सघर्षों का सर्वथा नये सदर्भों मे चित्रण हुआ है और अभिव्य-जना मे भी नई शैली-शिल्प अपनाई गई है उन्हे ही हम नयी कविता के अन्तर्गत रख सकते है। यो तो आजकल गुटबाजी, दलबंदी और प्रचारवाद या आत्म प्रस्थापन के कारण जिस-किसी को नयी कविता या नवलेखन कह दिया जाता है और अनेक कवियों मे आत्मस्थापना की होड-सी लगी हुई है, पर अब वक्त आ गया है कि हम 'नयी कविता' के लेबिल से प्रस्तुत की गई समस्त काव्य-सामग्री का समुचित परीक्षण करके असली-नकली की पहचान करके असली 'नयी कविता' को मान्यता प्रदान करे और नकली को अलग कर दे।

यहां सवाल यह उपस्थित होता है कि असली-नकली को छोटने का पैमाना क्या है, तरीका क्या है, कसौटी कौन-सी है? यद्यपि यह एक बडा पेचीदा ममला है क्योंकि किसी रचना का एकबारगी स्वीकरण और किसी दूसरी की अन्वीकृति खनने और जोखिम का काम है, तथापि हमे कविता की ही मलाई के लिए यह अप्रिय कार्य भी करना होगा। तो, हमारे पास कसौटी क्या है? वह कौन-सी-विभाजक रेखा है जिसके आधार पर हम किसी कविता या कृति को 'नयी' माने और किसी अन्य को उसके बाहर रखे? जैसा कि आधुनिकता सबन्धी उपर्युक्त विवेचन से हमने स्पष्ट किया है कि नया प्रयास वही माना जा सकता है जिसमे या तो वैचारिक स्तर पर या सवेदनाओ के घरातल पर पिछले भोगे हुए जीवन अर्थात् छायावाद-प्रगतिवाद मे घिसै-पिटे विषयो की जगह नये जीवन का स्पदन हो, नयी जीवन-समस्याओ और सवेदनाओ के नये सदर्भ हो, आज के भोगे जा रहे अनुभव हो, आज की जीवन दृष्टि

हो, बासी कुछ भी न हो, परपरा हो भी तो वह भी नये सदर्भ, नये आयामो मे आधुनिक बनी हुई हो। आधुनिकता या नवलेखन की द्योतक दूसरी बात है भाषा-शैली शिल्प की नवीनता। नयी कविता मे शैली-शिल्प की नवीनता पर हम अगले अध्याय मे विचार करेगे। यहा नई कविता मे नये भाव-बोध पर प्रकाश डालते है। वस्तु की भिन्नता और नयापन रूप-सौंचो और शिल्प की भिन्नता तथा नयेपन की माग करता ही है। अत नयी कविता के नये भाव-बोध के अनुरूप शैली-शिल्प की चर्चा हम आगे करेगे।

### ‘कनुप्रिया’ में परंपरा और नया भाव-बोध :

परपरा से नाक-भौ चढाने वाले नवलेखनवादियो को विदित है कि ‘अध्यायुग’, ‘कनुप्रिया’ (धर्मवीर भारती) ‘आत्मजयी’ (कुंवर नारायण) आदि नयी कविता की श्रेष्ठ उपलब्धिया परपरा पर ही आधृत है। श्री धर्मवीर भारती की ‘कनुप्रिया’ राधाकृष्ण के परपरागत प्रणय-प्रसंग पर आधारित रचना है। उसमे पौराणिक सदर्भ, परपरागत कथा-मूत्र, सकेत और प्रतीक पाये जाते ह। पर भारती की लेखनी ने उसमे नव-का भी सुखद संचार किया है जिसके कारण ‘कनुप्रिया’ मे परपरा और नवीनता का सुन्दर सामजस्य घटित हुआ है। कथा-प्रसंग, प्रतीक, बहुत से उपमान, दार्शनिक आधार, वैष्णव महाभाव आदि अनेक बाते भारती ने परपरा से ही ग्रहण की है पर साथ ही कुछ पौराणिक मिथको, कवि-समयो तथा प्रतीको को नया रूप प्रदान किया है और राधा तथा कृष्ण के चरित्रो की अतिम परिणति मे नवीन कल्पना की है। ‘कनुप्रिया, की अभिव्यक्ति-शैली तो सर्वथा नयी है। इस प्रकार परपरा और नवीनता का मणि-काचन-योग-सा समुची रचना मे दिखाई देता है।

रस के नाम से चौकने वाले आधुनिक लेखको और विचारको को समझ लेना चाहिये कि ‘कनुप्रिया’ मे उदात्तरस-भाव की पूर्ण स्थिति के ही कारण उसकी श्रेष्ठता सिद्ध होती है। राधा कृष्ण के प्रणय-सम्बन्धी अधिकाश सदर्भो मे परपरागत रस-भाव ही चित्रित हुआ है। राधा का यमुना मे नीर-भरन को जाना, भोली रावा का भरे हुए घडे मे अपनी चचल आँखो की छाया देखकर उन्हे कुलेल करती चटुल मछलियाँ समझकर बार बार सारा पानी ढलका देना (कनुप्रिया, पृ० ३०-३१) परपरागत भक्तिकालीन-रीतिकालीन सदर्भ ही है—(नीर-भरी गगरी ढरकावै—नन्ददास)। राधा दधि बेचने जाती है तो ‘दधि ले लो’, ‘दधि ले लो’ के स्थान पर अत्यन्त तन्मयता के कारण ‘श्याम ले लो’ ‘श्याम ले लो’ पुकारती हुई हाट-बाट मे, नगर-डगर मे अपनी हँसी कराती घूमती है।” (कनुप्रिया, पृ० ३३)। सूरदास की ये पक्तियाँ भी इसी भाव की परिचायक है

गोरस को निज नाम भुलायो ।  
‘श्याम लेहु’ ‘कोड श्याम लेहु’  
गलिन गलिन यह सौर मचायो ॥

कृष्ण के वियोग में राधा उसी आम्र या कदम्ब के पेड़ तले बैठकर ककड़, पत्ते, तिनके, टुकड़े चुनती रहती है, जहाँ कृष्ण ने उसे अमित प्यार दिया था, (पृ० ६५) । आलम की इसी भाव की पक्ति देखिए

‘जा थल कीन्हें बिहारी अनेकन ता थल बैठि काकरी चुन्थौ करै ।’

कृष्ण राधा को अपनी वशी-ध्वनि में डेरते हैं ‘अक्सर जब तुमने वशी वजा कर मुझे बुलाया है ।’ इसी आशय की नददास की यह पक्ति बड़ी मार्मिक है

वे वशी में कहत प्रिय—हे प्राणेश्वरी आव — नाममाला

इसी प्रकार कृष्ण की रस-लीला, दावाग्नि, कालिय-दमन, इन्द्र-प्रकोप आदि के सदर्थ, राधा का कृष्णाभिसारिका बनना, सखियों से गोपन, कृष्ण-द्वारा राधा के पावों में महावर लगाना और राधा का लाज से धनुष की तरह दोहरा हो जाना, जर्दोन्मीलित कमल के सकेत से राधा का समझ जाना कि कृष्ण ने उसे ‘सझा-विरिया’ बुलाया है, अगस्त्य के कटावदार फूलों से यह सकेत पाना कि कृष्ण उसके पाँवों में महावर लगाना चाहता है आदि सकेत और सदर्थ परपरागत ही है । निम्न-पक्तियों में ब्रज की उसी चरवाही संस्कृति की झलक दिखाई देती है, जो मध्य-कालीन ब्रज-भाषा कृष्ण-काव्य में पाई जाती है

गायें कुछ क्षण तुम्हें अपनी भोली आँखों से

मुह उठाये देखती रही और फिर

धीरे-धीरे नद गाव की पगडंडी पर

बिना तुम्हारे अपने आप मुड़ गई ।

—कनुप्रिया, पृ० २४

‘कनुप्रिया’ का दार्शनिक अन्वय भी प्रायः परपरा का ही द्योतक है । किन्तु भारती की अनूठी अभिव्यक्ति कला ने उसमें भी नवीनता उत्पन्न कर दी है । राधा को विराट प्रकृति-रूपा, ब्रह्म कृष्ण की शक्ति-रूपा चित्रित किया गया है अमरुथ सृष्टियों का क्रम राधा और कनु के ही प्रणय की पुनरावृत्तियाँ हैं । जब इच्छा की तरह कनु राधा को —अपनी शक्ति को जगाते हैं तो सृष्टि का उद्भव होता है, दोनों का प्रणय-व्यापार सृष्टि की स्थिति का द्योतक है और जब प्रगाढ प्यार, उद्यम वासना और केलिक्रीडा के बाद राधा थककर सो जाती है तो यह सृष्टि लय हो जाती है ।

कुछ परपरागत प्रतीकों और कवि-समयों को भारती ने नये ढंग से अपनाया है । यह प्राचीन काव्य रूढ़ि है कि अशोक का वृक्ष बरसों तक किसी नवयुवती के चरण-स्पर्श की प्रतीक्षा में पुष्पहीन खड़ा रहता है और नवयुवती के पदघात से ही खिलता है । ‘कनुप्रिया’ का ‘पहला गीत’ इसी कवि-समय पर आधारित है । पर भारती ने उसे नया यथार्थ, बौद्धिक और प्रकृत मोड़ प्रदान किया है । राधा कहती है “ओ पथ के किनारे खड़े छायादार पावन अशोक वृक्ष, तुम यह क्यों कहते हो कि तुम

मेरे चरणों के स्पर्श की प्रतीक्षा में जन्मों से पुष्पहीन खड़े थे । तुमको क्या मालूम कि मैं कितनी बार केवल तुम्हारे लिए—धूल में मिली हूँ, धरती में गहरे उतर जड़ों के सहारे तुम्हारे कठोर तने के रेशों में कलिया बने, कोपल बने, सौरभ बने, लाली बने—चुपके से सो गयी हूँ कि कब मधुमास आये और तुम कब मेरे प्रस्फुटन से छा जाओ! ”

इस गद्य-गीत में एक ओर तो राधा के प्रकृति-रूपा होने का संकेत दिया गया है, दूसरी ओर सौन्दर्य का रोमानी वर्णन हुआ है । यह जायसी के ‘हसत जो देखा हसना, निरमल नीर शरीर’ और पत जी के इस रोमानी सौन्दर्य-चित्रण से मिलता-जुलता है—

तुम्हारी पी मुख-वास-तरंग, आज बोरे बीरे सहकार ।

चुनाती लवंग लता निज अंग, तन्वी तुमसी बनने सुकुमार ।

कवि धर्मवीर भारती ने कवि-रूढ़ि को नया रोमानी-रूप प्रदान कर दिया है । कल्पना को बौद्धिक स्पर्श देते हुए परंपरागत मिथक की नयी व्याख्या प्रस्तुत की गई है । युवती सुन्दरी के चरण-स्पर्श से ही अशोक वृक्ष नहीं खिलता, अपितु उसके अग-अग से, उसके अपूर्व सौन्दर्य के कण-कण से उसके सभी अग—पत्ते, कोपले, कलियाँ लाली—निर्मित होते हैं । राधा का सौंदर्य ही अशोक के अग-प्रत्यग में कलियों कोपलों के रूप में प्रकट हुआ है । उसका यौवन ही अशोक के लिए बहार बन गया है । राधा कहती है यह तुम्हारी भूल है जो तुम यह समझते हो कि तुम किसी सुन्दरी के पदाघात से ही खिलते हो । यह कपोल-कल्पना है । वास्तविकता यह है कि मैं तुम्हारे अकुरण से लेकर पुष्पित होने तक हर समय तुममें समायी और सीयी रहती हूँ । मेरा सौंदर्य और यौवन ही तुम्हारे अग-प्रत्यग में फूट निकलता है । इस परंपरागत रूढ़ि को आधुनिक अर्थ प्रदान करने से यह दर्शनिक अर्थ-ध्वनि भी निकलती है कि जीव और जड-प्रकृति में कोई अन्तर नहीं । अशोक वृक्ष और राधा दोनों एक ही सौन्दर्य-चेतना से अनुप्राणित और प्रोद्भासित हैं । दूसरे यह कि राधा विराट-पुरुष की प्रकृति-स्वरूपा भी है, अतः वही अशोक वृक्ष में व्याप्त है ।

इसी प्रकार ‘आम्रबौर’ का प्रतीक नई कल्पना से ओतप्रोत है । कनु वनघासों में बिछी माँग-सी पगडडी पर आम्रमजरी का बौर चूर-चूर कर बिखेर देता है । यह राधा की उजली-क्वारी पवित्र माँग को नये, ताजे आम्रबौर से भरकर उसे चिर सुहागिन बनाना ही तो था ! कनु के लिये राधा का अग-प्रत्यग पगडडी-मात्र है जो उसे राधा तक पहुँचाकर रीत जाता है । राधा की क्वारी उजली माँग भी तो पगडडी ही थी ।

इन पौराणिक दर्शनिक-प्रतीकों और सदर्थों को कवि ने आधुनिक युग की प्रकृतिवादी नई शैली में अभिव्यक्त किया है । इस सृष्टि का हेतु है ब्रह्म की इच्छा और उसकी इच्छा का हेतु है राधा (अपनी शक्ति या योगमाया) । इसी दर्शनिक तथ्य को ‘सृजन-सगिनी’ शीर्षक गद्यगीत में कौसी आकर्षक काव्यमय सजीव शैली में

प्रकट किया गया है। — राधा कहती है “कौन है वह जिसकी खोज में तुमने काल की अन्नत पगडंडी पर सूरज और चाँद को भेज रखा है। कौन है जिसे तुमने झंझा के उद्दाम स्वरो में पुकारा है कौन है जिसके लिए तुमने महासागर की उत्ताल भुजाएँ फैला दी है। कौन है जिसे नदियों जैसे तरल धुमाव दे-देकर तुमने तरंग-मालाम्रो की तरह अपने कठ में, वक्ष पर, कलाईयो में लपेट लिया है—वह मैं हूँ मेरे प्रियतम ! वह मैं हूँ, वह मैं हूँ !”

‘कनुप्रिया’ को नवीनता प्रदान करने में सर्वाधिक योग है ‘अंतिम इतिहास’ और ‘समापन’ खण्डों का। विषय-वस्तु, भाव-बोध और शैली-शिल्प सभी दृष्टि से यह अंतिम-अंश कवि की मौलिक-कल्पना से ओतप्रोत है। यद्यपि भारती ने परंपरा, इतिहास और संस्कृति के विपरीत यहाँ कृष्ण के चरित्र को कुछ दूषित दिखाया है और कनु के इतिहास-निर्माण-कार्य को केवल जन-संहारक युद्ध-रूप मान लेने की भूल की है, तथापि-इसमें सदेह नहीं कि परंपरा से हटकर भारती ने एक ओर तो यहाँ राधा के चरित्र को ऊँचा उठाया है और उसकी नारी-उपेक्षा का भाव दूर किया है, दूसरे हिंसक युद्ध के प्रति वितृष्णा उत्पन्न कर आधुनिक भाव-बोध जगाया है। राधा केवल परंपरागत कृष्ण-विलासिनी या कृष्ण-वियोगिनी ही बनी नहीं रहती, अपितु वह अब जीवन-पगडंडी के कठिनतम मोड़ पर इसीलिए कनु की प्रतीक्षा में खड़ी है कि जब इतिहास-निर्माण से खिन्न और असफल कनु लौटेगा तो वह इस बार इतिहास निर्माण में भी उसका पूरा साथ देगी, उसे सफल बनायेगी। वह नहीं चाहती कि लोग उसके बारे में यह समझते रहे कि राधा केवल कृष्ण-विलासिनी बन कर रह गई। वह अब कनु के इतिहास में भी गुथना चाहती है। उस विश्वासमयी और प्रेमपूर्ण तन्यता तथा लीला-सहचरी शक्ति के बिना भला कनु के इतिहास का कोई अर्थ कैसे निकल सकता था ?

राधा कनु के युद्धाभियोजन तथा धर्माधर्म के निर्णय पर व्यग्न्य करती हुई नर-संहारक युद्ध के प्रति घृणा उत्पन्न करती है। राधा के प्रणय की यह अंतिम उदात्त परिणति, उसके चरित्र में यह नया मोड़, उपेक्षित-नारी के गौरव की रक्षा का भाव-युद्ध के प्रति वितृष्णा की भाव-जागृति तथा नई कलात्मक गद्यगीत-शैली आदि बातें ‘कनुप्रिया’ को आधुनिक कृति बनाती है, इसमें सदेह नहीं।

अधायुग अधायुग में भी भारती ने युद्ध की विभीषिका का चित्रण कर उसके प्रति पाठक की वितृष्णा जगाई है। १८ दिन के भीषण युद्ध में अठारह अक्षौहिणी सेना विनाश को प्राप्त हो गई। कटे अंग, छिन्न बदन और मृतक सैनिकों से कुरुक्षेत्र की युद्ध भूमि अच्छादित हो गई। हस्तिनापुर में प्रहरियों ने देखा कि अचानक आकाश में अंधेरा छा गया है, उन्होंने समझा कि आकाश में बादल छा गए हैं, पर वास्तव में वे तो लाखों-करोड़ों गिद्ध थे जो अपने पख खोले कुरुक्षेत्र की ओर जा रहे थे।

हिंसा सहार, युद्धो का यह पिशाची क्रम मानवता को समूल नष्ट कर रहा है। मानव अपने शास्त्र-बल और सहारक आविष्कारो से मानवता के विनाश पर तुला हुआ है। प्राचीन ब्रह्मास्त्र आज के अणुबम की ओर सकेत करता है। व्यास के शब्दों में आधुनिक युग के आणविक शस्त्रों की समस्या का युग-बोध कराया गया है

ज्ञात क्या तुम्हें है परिणाम इस ब्रह्मास्त्र का ।

यदि यह लक्ष्य सिद्ध हुआ ओ नरपशु ।

तो आगे आने वाली सदियों तक

पृथ्वी पर रसमय वनस्पति नहीं होगी

शिशु होंगे पैदा विकलांग और कुष्ठग्रस्त

सारी मनुष्य जाती बौनी हो जायगी

जो कुछ भी ज्ञान संचित किया है मनुष्य ने

सतयुग में, त्रेता में, द्वापर में

सदा सदा के लिए होगा विलीन वह

गेहों की बालों में सर्प फुफकारेंगे

नदियों में बहकर आएंगी पिघली आग । —अधायुग, पृ० ६२-६३

निश्चय ही ये पक्तियाँ द्वितीय विश्वयुद्ध में हीरोशिमा और नागासाकी (जापान) के एटमिक बमवर्षा से हुए विनाश की प्रतिक्रिया-सूचक हैं। अश्वत्थामा को फटकारता हुआ कवि व्यास के शब्दों में कहता है “नराधम ! ये दोनों ब्रह्मास्त्र अभी नभ में टकरायेगे । मूरज बुझ जाएगा, बरा बजर हो जाएगी अश्वत्थामा ! अपनी कायरता से तू मत ध्वस्त कर मनुजता को ।”

अठारह दिन पूर्व जो सेना सज-धज कर युद्ध भूमि में गई थी, वह अब छिन्न-भिन्न, विकलांग भग्न-हृदय, कराहती-बिलखती, टूटे रथों और वाहनो पर अत्यल्प होकर, घटकर लौटती है। विधावाओं, अनाथों, पुत्रशोकाकुल माताओं की कातर पुकार की युद्ध का कुपरिणाम निकलता है

खण्डित रथ टूटे छकड़ों पर लद कर

थे लौट रहे ब्राह्मण, स्त्रियाँ, चिकित्सक

विधवाएँ, बौने, बूढ़े, घायल, जर्जर

जो सेना रग-बिरगी ध्वजा उडालते

रौदते हुए धरती को गगन कपाते

थी गई युद्ध को अठारह दिन पहले

उसका यह रूप हो अस्ते-आते ।

—अधायुग, पृ० ४७-४८

इस प्रकार के भीषण युद्धों और नरसंहार का कारण भारती ने मनुष्य का मर्यादा से गिर जाना ही बताया है। धृतराष्ट्र जब पराजय के भय और आशका से

ग्रस्त हो जाते हैं तो विदुर उनको बताता है कि इस भीषण कुपरिणाम की आशका तो भीष्म, द्रोण, कृष्ण आदि ने पहले ही व्यक्त कर दी थी। कृष्ण ने तो साफ चेतावनी दे दी थी कि “मर्यादा मत तोड़ो, तोड़ी हुई मर्यादा कुचले हुए अजगर-सी गुंजलिका में कौरव-वश को लपेट कर सूखी लकड़ी-सा तोड़ डालेगी।”

परपरा और मर्यादा में ही मानव-मूल्यों का नवोत्थान होता है। इस तथ्य को प्रकट करते हुए प्रभु (कृष्ण) से कहलाया गया है

मेरा दायित्व वह स्थित रहेगा  
हर मानव मन के उस वृत्त में  
जिसके सहारे वह  
सभी परिस्थितियों का अतिक्रमण करते हुए  
नूतन निर्माण करेगा पिछले ध्वसों पर  
मर्यादा-युक्त आचरण में  
नित्य नूतन सृजन में  
निर्भयता के  
साहस के  
ममता के  
रस के  
क्षण में

जीवित और सक्रिय हो उठूँगा मैं बार-बार। (वही पृ० १२७-२८)

अधे घृतराष्ट्र का अध-स्वार्थ ही, जो इतना आत्मकेन्द्रित हो गया था कि मर्यादा के कूल-किनारों का अतिक्रमण कर गया था, इस समूचे विनाश का कारण बना। आज के युग में भी स्वार्थों का केन्द्रीकरण और उनकी परस्पर टकराहट ही विश्वयुद्धों को जन्म देती है। घृतराष्ट्र स्वीकार करते हैं कि मैंने अपने अधेपन में केवल अपने कुटुम्ब का ही स्वार्थ-साधन चाहा

पर वह संसार

स्वत मेरे अधेपन से उपजा था

मैंने अपने वैयक्तिक समवेदन से जो जाना था

केवल उतना ही था मेरे लिए वस्तु-जगत

मेरा स्नेह, मेरी घृणा, मेरी नीति, मेरा धर्म

बिल्कुल मेरा ही वैयक्तिक था

उसमें नैतिकता का कोई बाह्य माप-दण्ड था ही नहीं

कौरव जो मेरी मासलता से उपजे थे

वे ही थे अन्तिम सत्य



मेरी ममता की वही नीति थी  
मर्यादा थी

—अधायुग, पृ० १८

निरस्त्रीकरण आज के युग की विकट समस्या है। अणुबमों और हाइड्रोजन बमों के ज्वालामुखी पर टिका यह ससार किसी समय भी विनाश की अग्नि में धू धू कर जल सकता है। शस्त्रास्त्रों की होड़-सी लगी हुई है। भला मानवता अपने को कब तक बचाती रहेगी ! ये शस्त्रास्त्र तो उनके लिए भस्मासुर ही प्रमाणित होंगे। भारती ने प्रहरीयों के कथन द्वारा शस्त्रास्त्रों के इस विघातक रूप की ओर सकेत किया है

अस्त्र रहेगे तो  
उपयोग में आएँगे ही  
अब तक वे अस्त्र  
दूसरों के लिए उठते थे  
अब वे अपने ही काम आएँगे।

इस प्रकार 'अधायुग' में हिंसा, रक्तपात, युद्ध, स्वार्थ, मर्यादाहीनता आदि दुर्वृत्तियों के प्रति पाठक की उदात्त-धृणा जगाकर भारती ने आधुनिक भाव-बोध का अच्छा परिचय दिया है। परंपरागत महाभारत-कथा के सदर्थ से कवि ने आधुनिक युग की समस्याओं का पूरा सकेत दिया है।

सियाराम शरण गुप्त-रचित 'उन्मुक्त'। इस सदर्थ में मेरा ध्यान श्री सियाराम शरण गुप्त की रचना 'उन्मुक्त' पर जाता है। नयी कविता के हिमायतियों में से किसी ने भी सियाराम शरण गुप्त के 'उन्मुक्त' काव्य को 'नयी कविता' के अन्तर्गत सम्मिलित नहीं किया, यद्यपि 'उन्मुक्त' में युद्ध की विभीषिका और हिंसा का अधिक मार्मिक चित्रण हुआ है। मैं समझता हूँ कि द्वितीय महायुद्ध की प्रतिक्रिया में रची गई सियाराम शरण गुप्त की यह रचना सर्वथा आधुनिक है और नयी कविता के उत्तमोत्तम सम्मिलित किये जाने का उतना ही प्रबल अधिकार और दावा रखती है जितना श्री धर्मवीर भारती की 'कनुप्रिया' या 'अधायुग', अथवा कुंवरनारायण का 'आत्मजयी' हम जानते हैं कि 'नयी कविता-वादी' छाप वाले कवि और उनके सजातीय आलोचक या समर्थक मेरे इस कथन पर चौकेंगे और नाक-भौं चढायेगे। पर चाहे उन्हें शोक का कितना ही झटका क्यों न लगे, इस कटु सत्य को उन्हें निगलना ही होगा। सियाराम शरण की यह कृति आधुनिक भाव-बोध की उतनी ही पूण परिचायक है जितना 'नयी कविता' के अन्तर्गत गिनाई गई श्रेष्ठ रचनाएँ।

द्वितीय विश्व-युद्ध ने ससार-भर को आन्दोलित कर दिया था। भीषण जन सहार तथा विश्वस से मानवता कराह उठी थी। युद्ध की लपटे यद्यपि प्रत्यक्ष-रूप से भारत में विनाश-खीला नहीं कर रही थी, तथापि विदेशी सरकार की दमन-नीति

था विश्व-युद्ध के लिए भारतीय सैनिकों तथा धन-सामग्री आदि का निर्भरता-पूर्वक उपयोग भारतीयों के लिए एक भयकर सकट की स्थिति थी। नाज़ियों और फासिस्टों के विश्व-व्यापी आतंक और महायुद्ध की परिस्थितियों की पृष्ठभूमि में ही 'उन्मुक्त' गद्य की रचना हुई थी। श्री मैथिलीशरण गुप्त ने 'उन्मुक्त' की आरम्भिक 'स्थापना' कहा है, "संसार में इस समय जो घोर हिंसाकाण्ड हो रहा है, जिस प्रकार निरीह गरीबों की हत्या की जा रही है और विज्ञान का दुरुपयोग करके जैसा पैशाचिक अलय मचाया जा रहा है, उसे देखकर जिसने अपने मारक रोग (स्वाश रोग) की उपेक्षा करके विरुद्ध अपने पाठकों की सहानुभूति प्रबुद्ध करने का प्रयत्न किया है, मेरे सकट स्वयं सफलता से उसके उद्योग का मूल्य अधिक है।" ('उन्मुक्त' स्थापना, पृ० ४)। जरा कल्पना कीजिए युद्ध की आमामनुषिक घटनाएँ, भीषण नर-संहार, वैध्वंस और विनाश, वैज्ञानिक आविष्कारों और शक्ति का दुरुपयोग और ये सब घटनाएँ-सूचनाएँ टकराती हैं स्वाश रोग से पीड़ित कवि-मानस से। उस कवि-मानस से तो गाँधीवादी सत्य और अहिंसा की शान्त लहरियों में सोता था। सहज, शान्त विक्षोभ और आन्दोलन स्वाभाविक था। कल्पना दौड़ी और 'उन्मुक्त'। बस 'उन्मुक्त' रचा गया !!

'उन्मुक्त' में कवि सियाराम शरण ने हिंसा का खण्डन करने, अत्याचारी आक्रमणकारी की स्थान-स्थान पर भर्त्सना करने में अपूर्व सफलता प्राप्त की है। गौह द्वीप द्वारा स्वर्णद्वीप का विध्वंस और लौह-द्वीप के सैनिकों-द्वारा हेमा पर किए गए अत्याचारों की कवि ने खूब निंदा की है—

कुछ ही क्षण उपरांत एक अर्द्धश नगर का  
ध्वस्त दिखाई दिया चिकित्सालय, विद्यालय,  
पूजालय, गृह भवन, कुटीरों के चय के चय  
गिरकर अपनी ध्वंस चिताओं में थे जलते,  
कहीं उजलते, कहीं सुलगते, धुआ उगलते।  
हेमा का अपराध अरे कैसा—तब भी वह  
जीवित थी दब नहीं गई

× × ×

बोला मैं—धिक्-धिक्

कुत्सित घृण्य जघन्य अरे ओ उच्च सांस्कृतिक,  
तुम ऐसे हो !"

—उन्मुक्त, पृ० ४६-४६

मरणासन्न शत्रु-सैनिक को अपनी मानवता का अमृत-रस पिलाकर जिस प्रकार दुःखद वैर भाव से ऊपर उठकर, उसे बचाना चाहता है, वह मनुष्यता का उच्चतम रूपान है। पर हिंसावादी शत्रु-सैनिक किस प्रकार प्रति हिंसा और द्वेष की अग्नि से

ग्रस्त है और कैसे वह जीवनदान कराने वाले गुणधर पर भी घातक आक्रमण करत है, इस हिंसक मनोवृत्ति का कवि ने इन पक्तियों में मार्मिक चित्रण किया है—

मैं विस्मित रह गया देख उस मुख की भगी,  
जो पीडा, जो कष्ट हुए थे उसके अगी,  
सकल तिरोहित हुए आतंकित रोषोदय मे ।  
जैसे कहीं सुनील विकम्पित सलिलाशय मे  
सहसा लोडन हुआ किसी क्रोधान्ध मकर का,  
उठ आया सब पक कहीं के नीचे स्तर का ।  
सभल न पाया, हुआ मुझे इतना ही भासित,  
उसने उँचा किया एक कर अपना कम्पित  
और एक विस्फोट सुनाई दिया, उसी क्षण  
मैं पृथिवी पर पतित हुआ होकर हतचेतन ।

—वही, पृ० ७

कवि ने लौह-द्वीप-द्वारा मानवता के विनाश की होली का बडा ही कारणित्व चित्र कई स्थानों पर प्रस्तुत किया है, जिससे हिंसा, क्रूरता, पशुता, युद्ध, अत्याचार और दानवता के प्रति पाठक की घृणा जगाई है। पुष्पदत्त कहता है कि युद्ध में हमारा हार का कारण यही रहा कि “हममें कपट, असत्य, पाशविक-हिंसा का बल वैरी जितना न था।”

सियाराम शरण गुप्त ने ‘उन्मुक्त’ में यह प्रश्न उठाया है कि एक नृशस हिंसावादी, गतिशाली आक्रमणकारी से प्रतिकार का क्या उपाय है? लौहद्वीप मानव से राक्षस बन गया है। अपनी दानवी प्यास बुझाने के लिए उसने विश्व भर में आग्नेय अस्त्रशस्त्रों से अनेक देशों पर आक्रमण कर दिया है। ताम्र द्वीप, रौप्यद्वीप, स्वर्ण द्वीप आदि का विध्वंस करना हुआ वह अपनी शक्ति के नशे में चूर कुसुमद्वीप पर भी आ चढा है। पुष्पदत्त आदि राष्ट्रवीरो के सम्मुख प्रश्न था कि वे लौहद्वीप के सम्मुख कायरता-पूर्वक आत्मसमर्पण कर दे अथवा युद्धभूमि में अपनी जान की बाजी लगाकर शत्रु का सामना करे; परतत्र हो जाये या देश की स्वतन्त्रता-रक्षा के लिए सर्वस्व न्यौछावर कर दे? कायरता पूर्वक आत्मसमर्पण करना वे नहीं चाहते। किन्तु आधुनिकनम सहायक अस्त्र-शस्त्रों से युक्त लौह द्वीप से वे पार नहीं पा सकते थे, अतः पराजित होते हैं। पुष्पदत्त इन हिंसा-कारक अस्त्रों के प्रयोग को अनुचित बताता हुआ कहता है .

“वैसे मारकास्त्रों का प्रयोग रण-स्थल में  
वीरोचित कार्य नहीं; यह है अधम की  
हिंसा नीति, शूरता जो, दीखती उसमें  
यह छलना है, भीरुता है छद्मरुपिणी।”

अत मे कवि इसी निष्कर्ष पर पहुँचता है कि हिंसानल से हिंसानल शांत नहीं होता। आधुनिक वैज्ञानिक सहारकस्त्र भस्मासुर की भांति निर्माता के लिए आत्म-विनाश के ही द्योतक सिद्ध होते हैं। जलन्त-द्वारा निर्मित भस्मक यत्र शत्रु की बजाय कुसुमद्वीप का ही नाश कर डालता है। पुष्पदत्त अपनी हार से शिक्षा प्राप्त करता हुआ हिंसा और प्रतिहिंसा का विरोध करता है

इस अविजय मे बात आज यह हमने जानी—

प्रतिहिंसा मे छिपा हुआ निज का अभिमानी

कोई हिंसक क्रूर स्वयं हममे बैठा था,

जो बैरी मे, वही हमारे मे पैठा था।

हार हमारी हुई, हेतु इस का है केवल—

हमने कपट, असत्य, पाशविक हिंसा का बल

बैरी जितना न था

× × ×

हिंसानल से शांत नहीं होता हिंसानल,

जो सबका है, वही हमारा भी है मगल।

मिला हमे चिरसत्य आज यह नूतन होकर—

हिंसा का है एक अहिंसा ही प्रत्युत्तर।” (पृ० १६१-१६३)

इस प्रकार ‘उन्मुक्त’ मे वर्तमान काल की युद्ध, हिंसा, आणविक शास्त्रास्त्रोत्पत्तियों का सुन्दर प्रतिपादन हुआ है, जो निश्चय ही ‘उन्मुक्त’ को ‘नयी कविता’ की परिधि मे सम्मिलित करता है। ‘उन्मुक्त’ मे आधुनिक भाव-बोध की ही मबलता है।

यह निर्विवाद सत्य है कि नयी कविता का मूल्य-मापन आधुनिक जीवन-बोध पर ही निर्भर है। आधुनिक जीवन अत्यन्त जटिल हो गया है। मानव आज पुराने परिवेश मे नहीं जी रहा उसके सदर्भ बदल गए हैं। यत्र-युग ने उसे आत्म केन्द्रित कर दिया है। आज का मानव अपने मे इतना केन्द्रित हो गया है कि उसकी आत्मा मे आलस्य और कृठा जड हो गई है। बहुत बार यह मानव अपने मे ही खोया रहता है। चाहकर भी दूसरो की भलाई नहीं कर पाता, चाहते हुए भी किसी अन्य की सहायता नहीं कर पाता। अपने अदेशो मे जकडा वह अपना द्वार किसी अपरिचित को आश्रय देने के लिए नहीं खोल पाता। आधुनिक मानव की इस मजबूरी का आत्मग्लानि या आत्म-विवशता के रूप मे मार्मिक चित्रण निम्न कविता मे किया गया है—

पूर्व से हवा का एक तेज झोका

सहसा हुआ आसपास चौका

हवा घर से होकर कुछ इसी तरह निकली  
गोया कि पूरे मकान ने एक गहरी सास ली ।

×            ×            ×

बेतहाशा चारो ओर

पानी गिरने का शोर ।

एकाएक मुझे कुछ ऐसा अहसास हुआ

जैसे किसी ने आहिस्ता से साकल को छुआ ।

×            ×            ×

एक अज्ञात भय कहता रहा कि दरवाजा न खोलू

इसी में खैरियत है कि चुप पडा रहूँ—न बोलू ।

×            ×            +

मैं दम साधे खडा रहा

आगतुक पानी में खडा रहा ।

सारी परिस्थिति की एक और भी सूरत थी—

शायद उस आदमी को मदद की जरूरत थी । —परिवेश हम-तुम

आधुनिक भाव-बोध का यह एक मार्मिक चित्र है । आधुनिक युग की सशय-शीलता, आलस्य-जडता, मनुष्य की आत्मव्यस्तता और स्वार्थपरता के साथ-साथ उसकी बौद्धिक सजगता का कवि ने एक सुन्दर भाव-चित्र इस कविता में प्रस्तुत किया है । पूछा जा सकता है कि इस अनुभूति का उदात्त रस-सिद्धान्त से क्या सम्बन्ध है ? या उदात्त रस-सिद्धांत की दृष्टि से इस कवि अनुभूति की व्याख्या कैसे की जा सकती है ?

इसमें सदेह नहीं कि परिनिष्ठित रस की दृष्टि से तो हमें इसकी व्याख्या करने में विफलता ही प्राप्त होगी, पर उदात्त रस-सिद्धान्त का जो क्षेत्र विस्तार हम पीछे कर आए हैं, उसकी दृष्टि से इस अनुभूति की सुन्दर व्याख्या संभव है । निश्चय ही कवि यहाँ वर्तमान जीवन की विडम्बना का बोध कराना चाहता है जिसमें हम चाहते हुए भी किसी जरूरत-मद की सहायता नहीं कर पाते और आत्मकेन्द्रित हुए अपने ही आलस्य और बोझों में दबे अकेले पड़े रहते हैं । निश्चय ही इस अनुभूति को जगाने का उद्देश्य युग की ऐसी परिस्थिति और उसमें ग्रस्त मानव के प्रति अरुचि और भर्त्सना जगाना ही है । अतः इस अनुभूति के उदात्त रूप में किसी को सदेह नहीं हो सकता कवि ने हमारी अरुचि जगाकर ऐसी अवस्था से विद्रोह करने की ही प्रेरणा दी है । कवि ने हमारे ठीक घाव पर उँगली रख दी है और आधुनिक जीवन की इस विडम्बना के प्रति भर्त्सना जगाई है ।

‘मुक्तिबोध’, अज्ञेय, अजितकुमार, कैलाश वाजपेयी, भवानी प्रसाद मिश्र आदि नये कवियों की ऐसी ही आधुनिक भाव-बोध से परिपूर्ण रचनाएँ ‘नयी कविता’ का शृंगार हैं। उदात्त रस-सिद्धान्त से आधुनिक भाव-बोध का कोई विरोध नहीं। वस्तुतः ऐसी कोई सच्ची अनुभूति हो ही नहीं सकती जो किसी उदात्त भाव को न जगाए। कुछ लोग कहने लगे हैं कि नयी कविता में साधारणीकरण का विचार नहीं किया जा सकता। मैं समझता हूँ कि ऐसा सोचना भी भ्रांति ही है। साधारणीकरण की दिशाएँ और रूप भी युगानुभूतियों के अनुसार बदलते रहते हैं। आज के काव्य में साधारणीकरण का भी रूप बदला हुआ हो सकता है, पर साधारणीकरण का अभाव मानना भ्रांति ही है। आज के युग की विचित्रताओं के कारण हम उन विचित्रताओं से ही साधारणीकरण करते हैं। बिना कवि अनुभूतियों से तादात्म्य हुए किसी किसी कविता की सार्थकता कैसे मानी जा सकती है ?

**मुक्तिबोध का यथार्थ** वस्तुतः आधुनिक युग का साधारणीकरण यथार्थ की धरातल पर ही संभव है। मुक्तिबोध न इस युग-यथार्थ को ही अपनी कविता का आधार बनाया है। जीवन के वर्तमान अभाव दैत्य-अपमान, मृत्यु सब उन्हें एक पागल यथार्थ का पहाड़ प्रतीत हुए हैं—

आज के अभाव के, प कल के उपवास के  
व परसों की मृत्यु के  
दैत्यके, महा अपमान के, व क्षोभपूर्ण  
भयंकर चिंता के उस पागल यथार्थ का  
दीखता पहाड़—  
स्याह !

‘मृत्यु और कवि’ कविता में मुक्ति-बोध ने जीवन की विषमता, क्षणभंगुरता के प्रति करुणा जगाकर भी कवि-मानस की आशामयी उदात्त भाव-वृत्तियों को जगाया है। कवि अपने जीवन की यथाथता से क्षुब्ध हो कुछ निराशावादी-सा होने लगता है तो मुक्तिबोध उसे केवल मृत्यु का गीत गाने की बजाय “सृजनशील जीवन के स्वर में सुन्दर मरणगीत गाने को कहते हैं।” उनका कवि से अनुरोध है कि वह “जीवन के इस वीभत्स प्रसंग में भी अत्यन्त स्वतन्त्र और निराकुल रहे और अपनी अनास्था-भावना से युग-युग की जीवन-साधना को भ्रष्ट न होने दे

घनी रात, बादल रिमझिम है, दिशामूक, निस्तब्ध वनान्तर  
व्यापक अधकार में सिकुड़ी सोयी नर की बस्ती, भयंकर  
है निस्तब्ध गगन रोती-सी सरिता-घार चली फहराती,  
जीवन-लीला को समाप्त कर मरण-सेज पर है कोई नर।

बहुत सकुचित छोटा घर है, दीपालोकित फिर भी धुंधला,  
 वधू मूर्छिता, पिता अर्द्धमृत, दुखिता माता स्पन्दनहीना ।  
 धनी रात बादल रिमझिम है, दिशा मूक, कवि का मन गीला ।  
 “यह सब क्षणिक, क्षणिक जीवन है, मानव जीवन क्षणभंगुर,”  
 ऐसा मत कह मेरे कवि, इस क्षण सवेदन से हो आतुर  
 जीवन-चित्तन मे निर्णय पर अकस्मात् मत आ, ओ निर्मल ।  
 इस बीभत्स प्रसंग मे रहो तुम अत्यन्त स्वतन्त्र निराकुल,  
 भ्रष्ट न होने दो युग-युग की सतत साधना महाराधना  
 इस क्षण-भर के दुख-भार से, रहो अविचलित, रहो अचंचल ।

× × ×

दो सौ वर्ष आयु यदि होती तो क्या अधिक सुखी होता नर ?  
 इसी अमर धारा के आगे बहने के हित यह सब नश्वर,  
 सृजनशील के स्वर मे गाओ मरण-गीत तुम सुन्दर ।

—तार सप्तक पृ० २०

‘मुक्तिबोध’ आदि इन श्रेष्ठ नये कवियों की ऐसी प्रेरणापूर्ण आस्थापूर्ण रचनाएँ ही ‘नयी कविता’ के आधुनिक भाव-बोध को उदात्त बनाती हैं। जीवन की अजस्र-अखण्डित धारा में कवि का अटूट विश्वास है। यथार्थ की विभीषिका से भी शक्ति संचित करना इसे ही कहते हैं।

गजानन मुक्तिबोध ने अपनी कई कविताओं में आत्मसवेदन को सामाजिक परिवेश में व्यक्त किया है। इस सामाजिक परिवेश के कारण उनकी कई कविताएँ लम्बी हो गई हैं। उन्होंने स्वयं स्वीकारा है “जीवन और परिवेश की विषमता की यह स्थिति आम्यतर लोक में भी दुःस्थिति उत्पन्न करती है, यह एक दारुण सत्य है। मैं कहूँ कि यह मेरा अपना भी सत्य है। परिणामतः स्वाधीनता के इस युग में मेरी कविता सघन बिम्ब-मालिकाओं में अधिकाधिक प्रकट होने लगी। अचानक अन्तर्मुख दशाएँ और भी दीर्घ और गहन होती गईं। किन्तु यह भी एक सत्य है कि इस आत्मग्रस्तता के बावजूद और शायद उसको साथ लिये-लिये मेरा आत्म-सवेदन समाज के व्यापकतर छोर छूने लगा। कविता का कलेवर भी दीर्घतर होता गया। परिणामतः मेरी कविताएँ कदाचित् मासिक पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशन के योग्य भी नहीं रह गई हैं।” (तार-सप्तक, द्वितीय संस्करण, पृ० ३७-३८)

‘चाद का मुँह टेढ़ा है’ सग्रह की ‘अधरे में’ शीर्षक कविता लगभग ५० पृष्ठों की मुक्तिबोध की सबसे लम्बी कविता है। इसमें सामाजिक यथार्थ के कुछ अच्छे चित्र हैं जो उदात्त भावानुभूति जगाते हैं।

‘नयी कविता’ का रोमानी भाव-बोध छायावादी रोमानियत से कुछ अधिक भिन्न नहीं है। केवल उसमें कुछ यथार्थ का अंश अपेक्षाकृत अधिक सम्मिलित हो

गया है। कुवर नारायण की 'जाडो की एक दोपहर' कविता की निम्न पक्तियाँ देखिए—

दूर का अवरोध फैला क्षेत्र, बेतरतीब  
वृक्षों की क्षितिज की मेढ पर कुछ भीड़।  
चुहलते पक्षियों की तोतली कविता  
पवन की लोरियों में अँधली सरिता।  
बरसती दृष्टि के उस छोर तक अविराम  
जाडो की उजागर गुनगुनी सी घाम.....  
रुको प्रिय “  
विश्वाति की इस अरौदी छाया तले  
भूल जायें कुछ क्षणों को हम हृदय के भार,  
सम्यता की परिष्कृति से दूर  
आओ, हम बनें इस शांति के दो नये साक्षीदार।

—'नयी कविता,' अंक १

इस कविता की रोमानी प्रवृत्ति पत जी की “रहने दो गृह काज, आज, प्रिय रहने दो गृह काज” (गुजन) कविता से मिलती-जुलती है। अंतर केवल यह है कि यहाँ प्रकृति का पत-जैसा मादक चित्रण नहीं बन पडा है, पर यथार्थ की अभिव्यक्ति 'हृदय के भार' और 'सम्यता की परिष्कृति से दूर'-जैसे कथनों में अधिक भावपूर्ण और मार्मिक हो गई है।

'नयी कविता' की रोमानियत नये बिम्बों और प्रतीकों के सहारे एक मार्मिक भाव-चित्र ग्रहण करती है। कुवर नारायण की ही निम्न कविता में अतृप्त प्यार की खण्डित आत्मा के दर्द का यह भाव-चित्र देखिए, कितना भव्य है! —

छाँदनी सित-रात चितकबरी,  
डसे भूखंड की गजी सतह पर  
खोह-से खण्डहर  
कपालो में धंसा ज्यो रेंगता मनहूस अधियारा।  
अचानक चौंक कर बुत-छाँव में  
दो पंख फडके,  
ज्यों किसी स्मृति ने कंगूरों पर खड़े हो  
दूर की महराब में घुसती हुई  
प्रेतात्माओं को पुकारा :  
“प्यार की अतृप्त, खंडित आत्मा,  
आश्वस्त हो .....  
बह बर्ब जीवित है तुम्हारा।”



इस कविता में पहले एक पक्ति में चितकबरी नागिन-सी सितरात का बिम्ब प्रस्तुत किया गया है। फिर इस नागिन से डसी हुई मूर्च्छित (रात्रि के सन्नाटे) धरती की गजी सतह (अर्थात् सपाट मैदान) पर खोह-से खण्डहरो की खोपडियों में व्याप्त मनहूस अंधेरे का बिम्ब प्रकट किया गया है। खण्डहर के भयावह वातावरण की सजीव सृष्टि हुई है। अचानक एकाकी पक्षी का चौंक कर पख फडकाना एक प्रतीक है—बिछुड़े हुए भयभीत व्यथित प्रेमी का। भटकी हुई प्रेतात्मा प्रिय की है। स्मृति का मानवीकरण करते हुए कवि ने प्यार की अतृप्त और खण्डित आत्मा (प्रिय की प्रेतात्मा) को आश्वसित कराया है कि वह चाहे निशेष हो गई पर उसका दर्द जीवित है।

आधुनिक जीवन के तनाव, अकेलेपन, कुंठा, घुटन, विवशता, कृत्रिमता, स्वार्थपरता आदि का मुक्तिबोध ने सर्वाधिक यथार्थ चित्रण किया है। इस चित्रण की बड़ी विशेषता यह है कि कवि स्वयं अपने को भी नहीं बखशाता, अपनी दुर्बलता पर भी करारी चोट करता है। उनका 'सिरफिरा पागल' गाता है—

ओ मेरे अदर्शावादी मन,  
ओ मेरे सिद्धांतवादी मन,  
अब तक क्या किया ?  
जीवन क्या जिया !

उदरम्भरि बन अनात्म बन गए,  
भूतो की शादी में कनात-से तन गए,  
किसी व्यभिचारी के बन गए बिस्तर,

दुखो के बागो को तमगो-सा पहना,  
अपने ही श्यालों में दिनरात रहना,  
अब तक क्या किया, जीवन क्या जिया ?  
ज्यादा लिया और दिया बहुत-बहुत कम  
मर गया बेश, अरे, जीवित रह गए तुम.....

ब्रह्मवादियों ने जिसे परमात्मा माना है, उस आज की आत्मा का यह व्यग्य-चित्र कितना मार्मिक है ! —

पर तुम भी खूब हो,  
देखो तो—  
प्रतिपल तुम्हारा ही नाम जपती हुई  
लाव टपकाती हुई आत्मा की कुलिया.....  
राह का हर कोई कुत्ता जिसे छेड़ता है, छेड़ता

—एक अरूप शून्य के प्रति

'नयी कविता' में वस्तुतः सामाजिक और वैयक्तिक जीवन की विद्रूपता और बिषमता को इन तीन भाव-संवेदनाओं के रूप में प्रस्तुत किया गया है। एक

तो बुराइयो-त्रुटियों के प्रति व्यंग्यपूर्ण अरुचि और घृणा-भाव जगाने के रूप में, दूसरे हल्के हास्य-व्यंग्य रूप में, और तीसरे, यथार्थ और विषमता का कारुणिक चित्र उपस्थित करके। जीवन की आधुनिक विषमता, तनाव, घुटन आदि की कोई ऐसी ईमानदारी से पूर्ण अभिव्यक्ति नहीं हो सकती जो इन भाव-सवेदनाओं से असम्पृक्त हो। अत आधुनिक भाव-बोध का कोई ऐसा रूप सच्ची अनुभूति का द्योतक नहीं हो सकता जो उदात्त भावनाओं से दूर हो।

आधुनिक भाव-बोध के इस प्रयोग में नये-पुराने के झगड़े पर भी दृष्टिपात करना आवश्यक है। नये-पुराने के झगड़े का मूल कारण यह है कि नवतावादी और पुरातनपथी दोनों अपने-अपने पृथक्-पृथक् ध्रुवों पर खड़े हैं। कुछ कट्टर नवलेखनवादी अपने नवलेखन की ही डोडी पीटते नहीं थकते और जो पुराना है, उस सबको नकारते हैं। पुराने के पीछे लाठी लेकर पड़े हुए हैं। पुराना साहित्य, पुराने साहित्य-मूल्य उन्हें सब बेकार लगते हैं। रस के नाम से उन्हें विच्छेदी काटती है, साधारणीकरण थोथा राग लगता है, छन्द-बध से मितली आती है। यह तो ठीक है कि जीवन के अनेक सदर्भ, अनेक जीवनादर्श और मूल्य आज बदल गए हैं, उनका स्थान नया जीवन और नये जीवन-मूल्य लेंगे ही, पर इस विकास और परिवर्तन-प्रक्रिया में उस पुराने का भी महत्त्व है। उसी की नींव पर तो नव-निर्माण होता है। इसके अतिरिक्त बहुत-सी पुरानी धारणाएँ आज भी उतनी ही मूल्यवान् हैं जितनी पूर्व युग में थीं। उनके महत्त्व को अस्वीकार करना आत्मवचना ही है। हर युग में भाव-सवेदनाओं के आलबन, सन्दर्भ और विषय-रूप बदलते हैं, पर घृणा, प्रेम, कष्टना, उरसाह, साहस, विस्मय, गर्व, लज्जा, आसक्ति, विरक्ति, क्रोध, भय, हास्य-व्यंग्य आदि विविध उदात्त भाव-वृत्तियाँ और सवेदनाएँ तो सबदिन रहेंगी और रहती हैं। साहित्य नया हो या पुराना—इन उदात्त भाव-सवेदनाओं का आदर करना बहुत जरूरी है।

श्रीकांत वर्मा ने अपने 'नयेपन'के दुराग्रह में ही फतवा दे डाला कि समूचा छायावादी काव्य अयथार्थ और 'सवेगहीन' है। वह काव्य नहीं, काव्य की भूमिका है। यह कितनी थोथी बात है। असलियत यह है कि अधिकांश 'नयी कविता' न केवल छायावाद की ऋणी है, अपितु छायावाद का ही नया विकास है। बहुत-सी छायावादी सवेदनाओं को नये कवियों ने ज्यो-का-त्यो अपनाया है। स्वच्छन्द छन्द शैली, सूक्ष्म भावाभिव्यजना, नये उपमान-प्रतीक, नई गीतशैली आदि कितने ही कलासाधनों की दृष्टि से छायावाद ही नये कवियों का मुख्य प्रेरणा-स्रोत प्रतीत होता है। फिर न जाने क्यों 'नये' के आग्रह की नौक-झोक में छायावाद को अस्वीकारा जा रहा है!

इसी प्रकार ऐसे पुरातनपथी भी हैं जो नये साहित्य को पढ़ना तक गवारा नहीं करते। ऐसे लोगो ने बस एक ही धारणा अपने मन में जड़बद्ध कर ली है, और

वह यह है कि 'नयी कविता' बकवास है, नवलेखन पाखंड है। ऐसे लोगों से काव्य की नव प्रगति समझने की क्या आशा की जा सकती है? 'नयी कविता' के नये जीवन-सदस्यों, नई यथार्थ दृष्टि, तथा नये काव्य-प्रयोगों को देखने-समझने में वे सर्वथा असमर्थ होते हैं। वे पुराने का ही राग अलापते रहते हैं। छायावादी काव्य के समर्थकों को छायावाद ही चरम उपलब्धि प्रतीत होता है।

नवलेखनवादियों में कुछ ऐसे भी हैं जो 'प्रतिष्ठा के भूखे' हैं। ऐसे लोग अपने को उछालने की पूरी कोशिश करते हैं। वे उखाड़-पछाड़ का रास्ता अपना कर अपना 'इमेज' बनाना चाहते हैं। वे 'आधुनिक' या समसामयिकता के नये-नये आन्दोलन चलाने का प्रयत्न करते रहते हैं अपने नये-नये गुट बनाते और जोड़-तोड़ करते रहते हैं। कोई 'विजय' का जप रचाता है तो कोई 'नकेन' का नारा बुलन्द करता है। कभी अकविता की आवाज उठाई जाती है, तो कभी 'सचेतन' आन्दोलन चलाने का प्रयास किया जाता है। कैरियरबाजी का रोग महामारी की तरह फैल रहा है। 'नयी कविता' या नव लेखन को पुराने कवियों या पुराने समीक्षकों से इतना खतरा नहीं है, जितना उन्हें अपने ही हमदम इन कैरियरबाज नवलेखकों से है।

नयी कविता पर अतिशय बौद्धिकता, विदेशी अन्धानुकरण, परम्पराहीनता, दुरुहता, निरुद्देश्यता तथा नीरसता आदि के जो आरोप और आक्षेप लगाये गए हैं, उन में भी सत्यता है, पर समस्त नयी कविता या नवलेखन को इन्हीं आरोपों से जकड़कर हेय मान लेना सर्वथा अन्याय है। गत २५ वर्षों से इन समस्त आक्षेपों-आरोपों के बावजूद भी यदि नयी कविता पूरे दमखम से जीवित ही नहीं, अपना सिर ऊपर उठाये हुए है और पुराने-नये सभी आलोचकों और साहित्यकारों की विचारोत्तेजना का विषय बनी हुई है तो यह इस बात का स्पष्ट प्रमाण है कि उसमें ऐसा कुछ अवश्य है जो कालजयी है, जो मूल्यवान् है। अवश्य ही उसमें काफी-कुछ उपेक्षणीय या मूल्यहीन भी है। पर जो मूल्यवान् है उसकी रक्षा और सवर्धन का दायित्व हमें अवश्य निभाना चाहिये, अन्यथा हम अपने युग के आत्महता कहे जायेंगे।

निष्कर्ष यह है कि नये-पुराने का झगडा व्यर्थ है। परम्परा से विच्छिन्न होकर कोई नया नहीं पनप सकता। साथ ही रूढिबद्ध परंपरा ठहरा हुआ सडाघयुक्त पानी ही बनती है। आधुनिक भाव-बोध से तात्पर्य है वर्तमान जीवन की समस्याओं, स्वा-तंत्र्योत्तर भारत की आकांक्षाओं, भारतीय जीवन के तनाव और सघर्ष तथा नई संवेदनाओं की अभिव्यक्ति। जो कवि अपनी रचना में आधुनिक जीवन के नये मूल्यों, नई भाव-संवेदनाओं, वर्तमान जटिल परिस्थितियों, तनाव और सघर्ष, मानवीय पीडा और विकलता का संवेदनापूर्ण चित्रण करता है और अपने इस चित्रण के अनुरूप शैली-शिल्पगत नये प्रयोग करता तथा भाषा-शैली का नवसंस्कार करता है वही नया कवि कहलाने का अधिकारी है।

## अकविता-एक फैशन

जैसा कि कहा जा चुका है, नयी कविता का जादू कुछ ऐसा सिर चढ़ कर बोला है कि सब को 'नया कवि' कहलाने और हडबडी पैदा करने की चसक-सी लग गई। छटे-छमाहे 'नयी कविता' के नाम पर एक-न-एक आंदोलन छेड़ दिया जाता है। इस प्रवृत्ति के मूल में कैरीयरबाजी ही मुख्यतः काम कर रही है। नये-नये कवि प्रतिष्ठा की भूख के मारे जोड़-तोड़ भिड़ाने और उखाड़-पछाड़ में प्रवृत्त हो जाते हैं। 'अकेला चना भाड़ नहीं फोड़ सकता' की कहावत को मानते हुए ये तीन-तीन, चार-चार का गुट बनाकर नया आन्दोलन छेड़ने की फिराक में रहते हैं। हिन्दी में ऐसा ही एक शोशा छेड़ा अकवितावादियों ने। पश्चिम के ऐंटी-पोइट्री (Anti-Poetry) आंदोलन से प्रेरणा और दिशा पाकर कुछ युवा कवियों ने हिन्दी में भी 'अकविता' का राग बजाना आरम्भ किया। इन्होंने सभ्यत समझा होगा कि 'नयी कविता' घूरे के ढेर पर टिकी है कि जहाँ चढकर बाँग देने से हर मुर्ग सिद्ध हो जायगा।

अकवितावादी कवियों की यह हडकम्पी कि हम नये मुहावरे ला रहे हैं, ऐंटी-रोमांटिक प्रवृत्ति रखते हैं, तनाव और जटिलताओं के सरलीकरण के पक्षपाती हैं, शायद चल जाती जैसे अज्ञेय के 'सप्तक' चल निकले थे, पर इस बार इसका सामना 'पुराने खेवे' के आलोचकों और कवियों से नहीं था, अपितु अपने ही प्रतिद्वन्द्वियों—नयी कवितावादियों—से था। 'नयी कविता' के विचारकों और सरक्षकों की गुटबंदी को सभवतः इस नये गुट से खतरा प्रतीत हो गया। फलतः 'अकविता' आंदोलन को पहला कशाघात 'नयी कविता' के हिमायतियों से ही मिला। अज्ञेय, मुक्तिबोध, शम-शेर आदि के समर्थक और सहघर्षी श्री अशोक वाजपेयी का कथन देखिए

“तथाकथित 'अकविता' संप्रदाय के कवियों पर विचार करते समय इन बातों को याद रखना जरूरी है (कि “सुविधाजनक उठाईगीर सम्यता के रहते सच्ची कविता सभी मानवीय सरलीकरणों के विरुद्ध खड़ी हो कर ही अपनी नियति चरितार्थ कर सकती है।”) सिर्फ इसलिए ही नहीं कि ज्यादातर अकवि महानगरों में रहते हैं और वहाँ जाने के पहले अक्सर छोटे शहरों में थे। बल्कि इसलिए भी कि, बावजूद अपने ऐंटी-रोमांटिक होने की घोषणाओं के जो उनमें से कुछ पिछले दिनों अपने वक्तव्यों में करते रहे हैं और उनकी मूल कस्बाई भावुकता उनके तथाकथित महानगर-बोध के सामने समझित या तनावपूर्ण न होकर दरअसल और अधिक सतही और लिजलिजी हो गयी है। भयावह प्रतीकों और थोड़ा-बहुत चौंकाने वाली बिम्बमाला का सहारा

लेकर तेजतर्रर कविताएँ लिखने की कोशिश इस सचाई को दबा नहीं पाती कि उन का भाव-बोध अतिरजना और भाव-स्फीति पर आधारित है।”

अपने इस कथन को पुष्ट करने के लिए श्री अशोक वाजपेयी ने गगाप्रसाद विमल, जगदीश चतुर्वेदी, श्याम परमार की कविताओं के कुछ अंश उद्धृत किये हैं। जगदीश चतुर्वेदी की महानगर-बोध से सम्बन्धित कविता की ये पक्तिया उद्धृत की गई हैं।

रोती है विषवाएँ  
चीखते है नाजायज बच्चे  
और धूमकेतु-सा बढ रहा हूँ मैं  
लीलने नगर का सुख  
औरतो का कौमार्य  
और पलने मे सोए बच्चो की माताओ का सतीत्व।

अकविता और उसके हामी कवियों की कटु आलोचना करते हुये नयी कवितावादी श्री अशोक वाजपेयी आगे लिखते है “अकविता के कवियों का मुहावरा उग्र है पर उसमे नाटकीयता नही है—याने वह नाटकीयता जो भाषा और अनुभव दोनों ही स्तरो पर जटिल व्योरो से कविदृष्टि से जूझने के बाद उत्पन्न तनावों से आती है। यह देखकर थोडा अचरज हो सकता है कि जगदीश चतुर्वेदी और गगा प्रसाद विमल जैसे अकवियों की बड बोली आक्रामक कविताएँ दरअसल तनावहीन रचनाएँ है। इस तनावहीनता का कारण यह है कि इन कवियों का समार, आधुनिक और शहरी दीखने के बावजूद, छोटा, सकरा, सपाट और सरलीकृत है। नई कविता मे मानव-सम्बन्धों की विविध जटिलता को पहचान कर उनके ठोस अन्वेषण की एक मूल्यवान परंपरा शुरु हुई थी। उदाहरण के लिए ‘विजय’ के कवियों और कैलाश वाजपेयी के काव्य-संसार मे एक तो मानव-सम्बन्धों की विविध तसवीरें नही हैं, और दूसरे जो थोडे-बहुत सम्बन्ध झलकते भी है वे सामान्यीकृत और निर्विशिष्ट है। हमारा संसार तेजी से अमानवीय बनता जाता संसार है, खासकर महानगरों वाला। लेकिन इस लिये उसे सम्बन्धहीन या उनकी सभावनाओं से शून्य संसार मान लेना एक बेहद आसान भोलापन है : वह संसार के अमानवीयकरण के विरुद्ध मानवीय को प्रतिष्ठित करने का जोखम सेना नही, बल्कि उसका शिकार हो जाना है। यह सोच कर दहशत ही होती है कि ये कविताएँ अमानवीयकरण के विरुद्ध चीख नही, उसका उत्सव मनाती किशोर उत्साह की गीतकल्पी रचनाएँ है। . . . . . अकवियों की ज्यादातर कविताओं को किसी ठोस, मानवीय स्थिति से जोडना मुश्किल है, क्योंकि प्राय वे उद्धरण-योग्य चौकाने वाले वक्तव्य देने के लिये उतावले हैं और उनकी कवि-दृष्टि सामान्यीकरण में उलझकर आत्मतृप्त हो जाती है।” (फिलहाल, पृ० ६४-६५)

यहा श्री अशोक वाजपेयी के कथन को कुछ विस्तारपूर्वक इसीलिए उद्धृत किया गया है कि वस्तुतः जिस दुर्बलता को उन्होंने अकविता में अनुभव किया है, वह कमोबेश प्रायः समस्त नई कविता की दुर्बलता है। जिस सामान्यीकरण को उन्होंने अकविता का दोष माना है, वह कहीं-कहीं गुण भी बन गई है। श्री जगदीश चतुर्वेदी की निम्न पक्तियाँ आधुनिक सांस्कृतिक पतन पर सुन्दर व्यंग्य की द्योतक हैं—भले ही उनमें जीवन के सरलीकरण की प्रवृत्ति हो—

उगल रही है सस्कृति ढेर सारे पिस्सू और गुबरीले और ऊदबिलाव  
नगे ओठों पर कोढ़ के धाव लिए मानवता चीख रही है लगातार  
नीली बडी देह और सूजे हुए वक्ष लिए स्त्रियाँ गर्भाधान से डरती है

अकविता में अनुभूति की जिस कमी का अनुभव किया गया है, वह बहुत-सी नयी कविता में भी पाई जाती है। अकविता के सम्बन्ध में प्रकट किये गए ये विचार अज्ञेय, मुक्तिबोध, गिरजाकुमार माथुर, शमशेर आदि कई नये कवियों की बहुत-सी 'नयी कविता' के बारे में भी उतने ही सत्य है "नामो, बिम्बो का घटाटोप इन कविताओं में भले हो, ठोस, सगत, अनिवार्य ब्यौरो का अभाव है। जहाँ किसी तरह के निजीपन का आभास है वहाँ भी आत्म-प्रदर्शन ने उसकी गरमाई नष्ट कर दी है और कविता में शक्तिहीन सपाटपन आ गया है। कविता अनुभव की रचना नहीं, सूचना रह जाती है। कविताएँ ससार की हिंसा को नहीं, कवि की शक्तिहीनता को एकसपोज करती है। ज्यादातर अकवि दूसरों को चौकाने का जतन तो करते हैं, अपनी शगफ्त के घेरे नहीं तोड़ पाते। असख्य भाववाचक सज्ञाओं का बार-बार असहाय अवलम्बन कविताओं में ठोसपन की कमी ही नहीं, अनुभूति की अनुपस्थिति भी उजागर करता है।"

इसी प्रकार अकविता के सम्बन्ध में दिये गए निम्न वक्तव्य अधिकांश नयी कविता पर भी लागू होते हैं।

१. अकवियों की सचेदना हिन्दी की इस जातीय अतर्निहित प्रतीक-परंपरा का कोई इस्तेमाल नहीं करती, बल्कि उनका बड़बोलापन कुछ स्वाभाविक और समृद्धि-कर अनुगुँजों को दबा देता है।

२. ढेरो पक्तियाँ ऐसी हैं जिनकी कोई सगति समझ में नहीं आती, भले ही कवि के मन में उनकी कोई प्रासंगिकता स्पष्ट रही हो।

३. कविता भाषा और बुनियादी तौर पर 'लिरिकल' कल्पनाशीलता की अगर कमलेश के एक शब्द का प्रयोग करें, फिजूलखर्ची बनकर रह जाती है।

वस्तुतः अकविता का नारा आत्मविज्ञापन का एक ढग था—एक नया फ़ैशन था, जिसका उद्देश्य 'हिन्दी वालो' का ध्यान अपनी ओर आकृष्ट करना था, चौकाना था, फिर चाहे कोई एक बार निगाह डालकर दृष्टि फेर ले। इन कवियों के लम्बे-लम्बे दावे, अपनी विशिष्टता जताने के थोथे प्रयास निरर्थक ही कहे जा सकते हैं।

न तो इनमे परस्पर कोई विषयगत या शैलीगत स्पष्ट समानता ही लक्षित होती है जिस से अकविता की कोई सामान्य प्रवृत्तियाँ मानी जा सके, न 'नयी कविता' से इनमे कोई विलक्षणता ही प्रतीत होती है कि जिसके आधार पर इनका 'नयी कविता' से विशेष प्रवृत्ति-भेद माना जाय। अतः अकविता के अन्तर्गत गिनाये जाने वाले जगदीश चतुर्वेदी, सौमित्र मोहन, गंगाप्रसाद विमल, श्याम परमार, कैलाश वाजपेयी आदि कवि या अकवि वस्तुतः नये कवि ही हैं और उनकी रचनाएँ 'नयी कविता' की ही दुर्बलता और सबलता की द्योतक होने के कारण 'नयी कविता' में ही गिनी जानी चाहिये। 'अकविता' नाम भी बड़ा अस्वाभाविक एवं भ्रातिपूर्ण है। इसे चालू रखने की भी कोई तुक नहीं।

---

## मुक्त छन्द-शैली और नयी कविता

नयी कविता छन्द-बध की कविता नहीं रही है। मनमाने ढंग पर पक्तियाँ घसीट दी जाती हैं। उसका रूप-स्वरूप अतिशय गद्यवत् हो गया है। वर्तमान युग गद्य का युग है, सदेह नहीं और इस दृष्टि से नयी कविता का गद्यवत् हो जाना बहुत अस्वाभाविक भी नहीं है, पर कविता को सर्वथा छन्दहीन बना डालना समझ-दारी की बात नहीं है।

छन्द-बध के प्रति विद्रोह का स्वर सर्वप्रथम निराला ने बुलंद किया था, पर निराला का उद्देश्य भी कविता को सर्वथा छन्दहीन बना देना नहीं था। उनका मुक्त छन्द भी एक छन्द था—भले ही वह परंपरागत शास्त्रोक्त छन्द न हो। 'नयी कविता' ने मुक्त छन्द-शैली निराला से ही हासिल की है। इस सदर्भ में निराला के मुक्त छन्द और कविता में छन्द की आवश्यकता पर विचार करना आवश्यक है।

कविता और छन्द का सम्बन्ध अटूट है। प्राचीन काल से आधुनिक युग में २०वीं शती के प्रथम दशक तक कविता में छन्दों की अनिवार्यता का सिद्धांत मान्य रहा है। वैदिक साहित्य में जो शास्त्रमुक्त छन्दों का भी कहीं-कहीं प्रयोग होता था, वह भी होते छन्द ही थे, जिनमें स्वर-लय का एक व्यवस्थित क्रम सगीतात्मकता उत्पन्न करता था। आधुनिक युग में निराला ने सर्वप्रथम स्वच्छन्द छन्द की बात संभवतः अंग्रेजी या बंगला के प्रभाव से हिन्दी में चलाई। यद्यपि श्री महावीर प्रसाद द्विवेदी ने भी हिन्दी में छन्द-प्रयोग की नवीनता पर बल दिया था—उन्होंने परंपरागत मात्रिक छन्दों के साथ-साथ संस्कृत के वर्ण-वृत्तों को अपनाने की ही सलाह नहीं दी, अपितु अतुकान्त, पक्ति-प्रवाह (Run-on-line) आदि नवीन प्रयोगों पर भी बल दिया, पर आचार्य द्विवेदी का दृष्टिकोण भी परंपरा पर ही आधृत था।

निराला ने सर्वप्रथम कविता की मुक्ति की आवाज बुलंद की। उन्होंने कविता में शास्त्र-बद्ध छन्द का महत्त्व गौरव माना और शास्त्रबद्ध छन्दों के बधन को कविता के स्वतंत्र निर्माण में बाधक बताया। निराला ने वैदिक संस्कृत, अंग्रेजी और बंगला में प्रयुक्त मुक्त छन्द के प्रयोग पर बल दिया। बस्तुतः निराला ने कविता में छन्द का सर्वथा निषेध नहीं किया था, केवल शास्त्रबद्ध छन्दों की अनिवार्यता का विरोध किया था। निराला ने बधन को अस्वीकारा था, छन्द या मुक्त छन्द अर्थात् स्वतंत्र निर्मित छन्द स्व-छन्द (स्वच्छन्द) छन्द को नहीं। निराला का तात्पर्य यही था कि कवि की अनुभूति स्वतः जिस प्रवाहात्मक स्वतंत्र व्यवस्थित रूप में प्रकट हो जाती है, वह मुक्त छन्द बन जाता है। निराला का कथन है .



“मनुष्यों की मुक्ति की तरह कविता की भी मुक्ति होती है। मनुष्यों की मुक्ति कर्मों के बधन से छुटकारा पाना है, और कविता की मुक्ति छन्दों के शासन से अलग हो जाना।”.....मुक्त काव्य (मुक्त छन्द-काव्य) कभी साहित्य के लिए अनर्थकारी नहीं होता, किन्तु उससे साहित्य में एक प्रकार की स्वाधीन चेतना फैलती है, जो साहित्य के कल्याण की ही मूल होती है।

“स्वच्छन्द छन्द में ‘तार’ और ‘गार’ के अनुप्रासों की कृत्रिमता नहीं रहती— वहाँ कृत्रिम तो कुछ है ही नहीं। यदि कारीगरी की गई, मात्राएँ गिनी गई, लड़ियों के बराबर रखने पर ध्यान रखा गया तो इतनी बाह्य विभूतियों के गर्ब में स्वच्छन्दता का सरल सौन्दर्य, सहज प्रकाशन, निश्चय है कि नष्ट हो जाता है। पत जी ने जो लिखा है कि स्वच्छन्द छन्द ह्रस्व-दीर्घ मात्रिक सगीत पर चल सकता है, वह एक बहुत बड़ा भ्रम है। स्वच्छन्द छन्द में आर्ट आफ म्यूजिक (Art of music) नहीं मिल सकता, वहाँ है आर्ट आफ रीडिंग (Art of reading), वह स्वर-प्रधान नहीं, व्यञ्जन-प्रधान है। मुक्त काव्य में बाह्य समता दृष्टिगोचर नहीं हो सकती, बाहर केवल पाठ से उसके प्रवाह में जो सुख मिलता है, उच्चारण से मुक्ति की जो अबाध धारा प्राणों को सुख-प्रवाह-सिक्त निर्मल किया करती है, वही उसका प्रमाण है।” (पत और पल्लव)।

निराला ने मुक्तछन्द की उपयोगिता नाट्य रचनाओं में मानी थी, कविता में इतनी नहीं। उन्होंने कहा है, “मुक्त छन्द तो वह है, जो छन्द की भूमि में रहकर भी मुक्त है।”...उसमें कोई नियम नहीं। केवल प्रवाह कवित्त छन्द का-सा जान पड़ता है।...मुक्त छन्द का समर्थक उसका प्रवाह ही है। वही उसे छन्द सिद्ध करता है और उसका नियम-साहित्य उसकी मुक्ति।”

“हिन्दी में मुक्त काव्य कवित्त छन्द की बुनियाद पर सफल हो सकता है।”... इस अपने छन्द को मैं अनेक साहित्यिक गोष्ठियों में पढ़ चुका हूँ, इस छन्द में Art of reading का आनन्द मिलता है और इसीलिए इसकी उपयोगिता रगमच पर सिद्ध होती है। कहीं-कहीं मिल्टन ने और शेक्सपियर ने सर्वत्र अपने अतुकात काव्य का उपयोग नाटकों में ही किया है। बगला में माइकेल मधुसूदन द्वारा अतुकात कविता की सृष्टि हो जाने पर नाट्याचार्य गिरीशचन्द्र ने अपने स्वच्छन्द छन्द का नाटकों में ही प्रयोग किया है। स्वच्छन्द छन्द नाटक-पात्रों की भाषा के लिए ही है, यो उसमें चाहे जो कुछ लिखा जाय।”

निराला के इन विचारों से जो तथ्य प्रकट हुए हैं, वे ये हैं।

(१) निराला ने मुक्त छन्द को कविता की (या कवि की) मुक्ति बताया जो किसी हद तक सत्य है।

(२) निराला के अनुसार उनका मुक्त छन्द बधन-मुक्त होता हुआ भी छन्द ही है। उसका प्रवाह ही छन्द है।

(३) इस छन्द का सौन्दर्य संगीत में नहीं, पढ़ने में है।

(४) निराला ने छन्द के सगीतात्मक सौन्दर्य और आनन्द जैसी ही आनन्द-प्राप्ति मुक्त छन्द के पढ़ने में मानी है। यद्यपि निराला का ऐसा कथन उनका कुछ अतिवाद है, फिर भी इससे यह तो स्पष्ट है कि निराला को शास्त्रबद्ध छन्द के संगीत-सौन्दर्य का महत्त्व स्वीकार्य था।

(५) उपर्युक्त उद्धरण की अंतिम पक्तियों में निराला के मुह से अनायास ही एक ऐसे सत्य का उद्घाटन हो गया है, जो मुक्त छन्द का असली महत्त्व और स्थान स्पष्ट बता देता है। निराला ने मुक्त छन्द को पाठ्य माना और इसकी उपयोगिता मंच पर ही स्वीकार की है। उनके अनुसार वह “नाटक-पात्रों की भाषा के लिए है, जो उसमें चाहे जो कुछ (कविता भी) लिखा जाय।” स्पष्ट है कि निराला इस गद्यवत् स्वच्छन्द छन्द को कविता की अपेक्षा नाटक के वार्तालाप की वस्तु मानते थे। इसी दृष्टि से उन्होंने कहा कि “सौन्दर्य गायन में नहीं, वार्तालाप में है।”

अतः प्रमाणित हुआ कि (१) छन्द कविता का अनिवार्य तत्त्व है जिसके बिना उसका पूर्ण सौन्दर्य सिद्ध नहीं होता। वह बधन अवश्य है, पर ऐसा श्रमसाध्य बाध है जो शक्ति उपजाता है।

(२) छन्दरहित पाठ्य कविता कविता नहीं गद्यकाव्य ही हो सकती है, वह भी यदि उसमें भाव-प्रवणता हो।

(३) मुक्त या स्वच्छन्द छन्द भी एक तरह का अव्यवस्थित अनिश्चित छन्द हो सकता है, यदि उसमें प्रवाहात्मकता के कारण पाठ्य सौन्दर्य हो। वह सगीतात्मक नहीं। उसकी उपयोगिता कविता की अपेक्षा नाटकों में पात्रों के वार्तालाप-रूप में प्रयुक्त करने में अधिक है।

(४) छन्दों से कविता में जो सगीतात्मक प्रभावशक्ति आ जाती है, वह अत्यन्त मनोहारी है और अलौकिक आनन्द प्रदान करती है। संगीत अपने में एक महत्त्वपूर्ण कला है। कविता को उसकी इस सहयोगिनी कला से वंचित करना कविता का अहित करना ही है। हम रोज ही कवि-सम्मेलनों में देखते हैं कि जो कवि अपनी रचना गाकर सुनाता है, उसका प्रभाव अधिक पड़ता है। इसके विपरीत, छन्द और गेयता-रहित कविता को पढ़कर सुनाने वाला कवि मंच पर कम जम पाता है।

हिन्दी में निराला के मुक्त छन्द की देखा-देखी मुक्त, केंचुआ, रबड़, कगारू, स्वच्छन्द पक्तियों की कविताएँ रचने का ही फैशन चल पड़ा। पर गिरिजाकुमार माथुर, धर्मवीर भारती, अज्ञेय आदि दो-चार नये कवि ही निराला के बाद मुक्त छन्द-शैली को साध पाये हैं। अधिकतर नये कवियों ने तो सब नियम-बध ताक पर रख दिये हैं। आजकल के घर-घर विद्यमान कवि तो मनमाना पक्तिप्रयोग कर रहे हैं। न उन्हें संगीत से कुछ मतलब है, न लय-ताल-गति से। कविता करना किसना

आसान हो गया है । मनमाने ढंग से पक्तियों को छोटा-बड़ा रख दिया जाता है । लय की घोर उपेक्षा भला कविता को कब तक जीवित रखेगी । आज की नि छन्द, नीरस गद्यवत् कविता को देखकर बड़ा दुःख होता है ।

निराला ने मुक्त छन्द की उपयोगिता का जो जयघोष नाटक की सवाद-शैली के रूप में किया था, उसकी सत्यता का एक बड़ा प्रमाण यह है कि मुक्त छन्द का जितना सफल प्रयोग धर्मवीर भारती के 'अ धायुग' और 'कनुप्रिया' में हुआ है, उतना सफल प्रयोग मुक्तक नयी कविता में नहीं हो पाया । स्वयं 'धर्मवीर भारती की इतर कविताओं में मुक्त छन्द-शैली का वह वैभव नहीं है जो 'कनुप्रिया' में दिखाई देता है । इसका बड़ा कारण यही है कि इन रचनाओं की सम्बोध या वार्तालाप-शैली में स्वच्छन्द छन्द-शैली अच्छी फबती है ।

'कनुप्रिया' की मुक्त छन्द शैली गद्यवत् ही है । गद्य-गीति या गद्यकाव्य-रूप 'कनुप्रिया' सगीतात्मक रचना तो नहीं कही जा सकती, पर उसका अकुचित प्रवाह उसे स्वर-लय-गति प्रदान किये हुए है । 'कनुप्रिया' की स्वच्छन्द छन्द शैली का पाठ्य या नाटकीय महत्त्व निर्विवाद है । वस्तुतः इसमें भारती ने सम्बोध शैली अर्थात् एकपात्र ( राधा ) द्वारा अपने प्रिय कनु को सम्बोधन करने की नाटकीय वार्तालाप शैली ही अपनायी है । इस नाटकीय वार्तालाप-रूप मुक्त छन्द शैली की उपयोगिता असंदिग्ध है ।

मुक्त छन्द शैली के प्रयोग में भारती ने अद्भुत कुशलता का परिचय दिया है । बहुत ही कम आधुनिक रचनाओं में ऐसी सशक्त कलात्मक मुक्त छन्द शैली दिखाई देती है । निराला की 'जुही की कली'-जैमी मुक्त छन्द-रचनाओं से कम प्रवाहात्मकता और कलात्मकता 'कनुप्रिया' की गद्यगीतियों में नहीं है । भारती ने अपनी मुक्त छन्द शैली में अकुचित प्रवाह उत्पन्न करने के लिए सानुप्रासिकता, संयोजक 'और' आदि की आवृत्ति, कोमल मधुर पदावली का प्रयोग किया है । वीप्सा, अनुप्रास आदि के पक्ति-पक्तिगत प्रयोग से समस्त पदावली कोमलकांत हो गई है और भाषा में अविरल प्रवाह आ गया है । वर्णों, शब्दों और वाक्यों की आवृत्ति से भारती ने भाषा-शैली में एक मोहकता और भावानुरूप कलात्मक प्रवाह उत्पन्न कर दिया है । मुक्त छन्द शैली में प्रायः तुकातता के स्थान पर मध्यतुक या अन्तःतुक की प्रवृत्ति प्रवाह तथा स्वर-लय-गति उत्पन्न करने में सहायक सिद्ध होती है । एक उदाहरण देखिए—

यह जो अकस्मात्

आज मेरे जिस्म के सितार के

एक-एक तार में तुम झंकार उठे हो—

—कनुप्रिया

इन पक्तियों में शब्द और वर्ण-मैत्री और आवृत्ति स्वतः ही प्रवाह और माधुर्य रस उत्पन्न कर रही है । 'तार' की मध्य तुक 'झंकार' की अंत तुक से

मिलकर एक मधुर झकार प्रकट कर रही है। कहीं-कहीं अनायास ही अन्त्यानुप्रास या तुकान्तता भी आ जाती है, पर नये कवि की मुक्त छन्द शैली में यह तुकातता परंपरागत बध-रूप में नहीं, स्वच्छन्द रूप में ही प्रकट होती है

जो जड़ों में रस बनकर खिंचता है  
कोपलों में फूटता है,  
पत्तों में हरियाता है  
फूलों में गदरा आता है—

नयी कविता की मुक्त छन्द शैली में कोष्ठको, विभिन्न विराम-चिह्नो, छोटी-बड़ी पक्तियों, शब्दहीन बिन्दु-पक्तियों आदि का बेमतलब प्रयोग भी हुआ है, होता है, पर कुशल कवियों ने ऐसे प्रयोगों की सार्थकता भी प्रमाणित की है। अज्ञेय, धर्मवीर भारती आदि ने ऐसे सब प्रयोग प्रवाह के आधार पर किये गए प्रतीत होते हैं जो अत्यन्त सार्थक एवं कलात्मक हैं। एक उदाहरण देखिए—

नया है  
केवल मेरा  
सूनी मांग आना  
सूनी मांग, शिथिल चरण, असमर्पिता  
ज्यो-का-त्यो लौट आना

—कनुप्रिया

इस उद्धरण में प्रत्येक पक्ति असमान है, पर यो ही बेहिसाब-बेमतलब नहीं रखी गई है, भाषा के प्रवाह और भावार्थ की दृष्टि से ही उनकी नियोजना हुई है। अतः शब्दरहित बिंदुओं से स्पष्ट संकेत मिलता है कि अभी कहने को यहाँ बहुत-कुछ और है। जैसा कि कहा जा चुका है 'नयी कविता' की मुक्त छन्द शैली के सफल प्रयोक्ता के रूप में श्री धर्मवीर भारती का महत्त्व सर्वोपरि है। भारती की मुक्तछन्द शैली की सफलता का बड़ा रहस्य 'कनुप्रिया' की सम्बोधनात्मक तथा 'अ धायुग' की वार्तालाप-रूप नाटकीयता है। सम्बोधनों की उपयुक्तता के साथ भारती ने सम्बोधन और वार्तालाप के अनुसार शैली में भावानुरूपता और उतार-चढ़ाव का सर्वत्र ध्यान रखा है। यही कारण है कि उनकी इन रचनाओं विशेषतः 'कनुप्रिया' में भाषा का गद्यवत् रूप भी कविता-का-सा आनन्द प्रदान करता है। धर्मवीर भारती, अज्ञेय आदि नये कवियों ने नये शब्द-वाक्य-विधान तथा नई अनूठी कल्पनाओं और कलात्मक अभिव्यक्ति द्वारा मुक्त छन्द शैली को उत्कर्ष पर पहुँचाया है, इसमें जरा भी सन्देह नहीं।

## ऐतिहासिक खोजपूर्ण पुस्तकें

आगरे का लालकिला हिन्दू भवन है	हसरराज भाटिया	८५०
फतेहपुर सीकरी एक हिन्दू नगर	” ”	६००
ताजमहल हिन्दू राजभवन है	पुरुषोत्तम नागेश ओक	६००
भारत में मुस्लिम सुलतान भाग १	” ”	१०००
भारत में मुस्लिम सुलतान भाग २	” ”	७५०
भारतीय इतिहास की भयकर भूलें	” ”	१०००
कौन कहता है अकबर महान् था	” ”	१०००
साम्प्रदायिकता	विराज	३००

## श्रालोचना

बृहत् साहित्यिक निबन्ध	डा० यश गुलाटी	३०००
हिन्दी के श्रेष्ठ काव्यो का मूल्यांकन	” ”	४०००
रसाभास	डा० प्रशांतकुमार	३५००
रसरराज शृंगार	डा० रामलाल वर्मा	३०००
हिन्दी काव्य-शास्त्र में शृंगार रस विवेचन	डा० रामलाल वर्मा	२०००
बीभत्स रस और हिन्दी-साहित्य	डा० कृष्णदेव शारी	२५००
रस सिद्धांत तथा घृणा भाव का मनोवैज्ञानिक विवेचन	” ”	३०००
रस निबन्ध तेरह विमर्श	” ”	६५०
हिन्दी भाषा विज्ञान	डा० मनमोहन गौतम	१५००
निबन्ध-सुषमा	” ”	४००
हिन्दी का सस्मरण-साहित्य	राजरानी शर्मा	१२५०
महादेवी का सस्मरणात्मक गद्य	शरणसुखि शर्मा	१०००
हिन्दी के प्रतिनिधि आलोचको की गद्य शैलियाँ	कमलेश्वर भट्ट	१०००
कला की कसौटी पर	” ”	१०००
भूषण का वीर काव्य	हृरीश दीक्षित	१०००
भारतीय भाषाओ की समान लिपि—अरा	ओमप्रकाश भाटिया	१०००
सत कवि दादू और उनका पथ	डा० वासुदेव शर्मा	३०००
हिन्दी-साहित्य का विकास	” ”	१०००
नन्ददास जीवन और काव्य	डा० सावित्री अवस्थी	२५००
सत पलटूदास और पलटूपथ	डा० राधाकृष्णासिंह	१५००
निबन्ध-प्रभाकर	डा० भोलानाथ तिवारी	१०००
काव्य शास्त्र की रूप-रेखा	डा० रामदत्त भारद्वाज	१२५०

पाश्चात्य काव्य-शास्त्र	डा० रामरजपाल द्विवेदी	४.००
पाच आधुनिक काव्य	डा० रवेलचन्द आनन्द	१५.००
हिन्दी के प्रतिनिधि कवि	गणेश शर्मा शास्त्री	४.००
महादेवी व्यक्तित्व और कृतित्व	गोपीनाथ 'व्यथित'	२.५०
साहित्य-समालोचन	सत्यप्रकाश मिलिन्द	२.५०
आधुनिक काव्य थीर विश्लेषण	जनक आनन्द	७.००
हिन्दी-साहित्य का सरल सरल इतिहास	तनसुखराम गुप्त	२.२५
प्रबन्ध-पराग	तनसुखराम गुप्त	२.००
गद्याजलि	सतीश अग्रवाल	४.००
हिन्दी-साहित्य की रूप-रेखा	डा० रामचन्द्र वर्मा	३.००
छन्दोऽलकार-प्रदीप	डा० ससार वर्मा	६.००

## हिन्दू

हिन्दुत्व का अनुशीलन	तनसुखराम गुप्त	४.००
हिन्दु धर्म का कर्तुग	,, ,,	४.००

## उपन्यास

माई एहडा पूतर्जण	सत्य शकुन	४.००
क्रांति की ज्योति	,, ,,	४.००
शहीद	मामचन्द सैनी	५.००
जल मे मीन प्यासी	विजयकुमार गुप्त	४.५०
उद्धार करेगे मातृ भू का	मदनमोहन शर्मा	५.००
यात्रिक	श्याम विमल	४.००
अस्वीकृति	,,	१२.५०
रहस्यमयी	श्रीराम शर्मा राम	५.००
देव और दोवन	,, ,,	३.५०

